Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/anselmfeuerbachs00allg

Anſelm Feuerbach.

Sein Leben und ſeine Kunſt.

J. Allgeyer. sc.

Anſelm Feuerbach.

Sein Leben und ſeine Kunſt.

Dargeſtellt

von

Julius Allgeyer.

Mit einem in Kupfer geſtochenen Selbſtbildnis des Künſtlers
und 38 Text-Illuſtrationen in Autotypie.

Bamberg
C. C. Buchner Verlag
Inhaber Rudolf Koch
1894.

Nachdruck verboten.
Ueberſetzungsrecht vorbehalten.

Inhaltsverzeichnis.

Vorwort.

Seite

Schriftlicher Nachlaß Feuerbachs. — „Ein Vermächtnis." — Wirkung des Buches. 2
Art seiner Entstehung 3
Feuerbachs Verhältnis zu Wort und Schrift 4
Seine Korrespondenzen. — Ihre Ueberweisung an die Nationalgalerie in Berlin. — Meine Quellen 6

Einleitung.

Bedingungen der Entwicklung eines Künstlers einst und jetzt 9
Charakteristik Feuerbachs 10
Erschwerende Ursachen für die Darstellung 12
Rechtfertigung des Versuchs 14

Erstes Kapitel.

Kindheit und Jugendzeit Feuerbachs.

I. Das Elternhaus.

Das Geschlecht der Feuerbachs. — Anselm Ritter von Feuerbach 16
Seine Söhne. — Anselm Feuerbach der Archäologe. — Sein vatikanischer Apollo und schriftlicher Nachlaß. — Seine Biographie von Henriette Feuerbach . . . 17
Abriß seiner Lebensgeschichte. — Jugend und erste Universitätszeit. — Gemüts- und körperliche Erkrankung 19
Aufenthalt bei Elise v. d. Recke in Dresden. — Brief des Vaters 20
Aufenthalt in Karlsbad 22
Herzogin Dorothea von Kurland. — Besuch des Vaters in Löbichau. — Heidelberger Studienjahre. — Aufenthalt in Ansbach. — Verlobung 23
Anstellung in Speyer. — Junges Eheglück. — Der vatikanische Apollo. — Trübe Anzeichen 24
Geburt Anselm Feuerbachs 25

II. Kinder- und Schuljahre.

Tod der Mutter. — Des alten Feuerbach Urteil über sie 25
Die Kinder bei den Großeltern in Ansbach. — Feuerbachs Erinnerungen aus diesen Jahren. — Verlobung des Vaters. — Henriette Heydenreich 26

Seite

Wiedervereinigung der Familie in Speyer. — Wunsch wegzukommen. — Berufungen. — Uebersiedelung nach Freiburg i. Br. 27
Einfluß der neuen Oertlichkeit auf den Sohn. — Frühe Anzeichen seines Talents. — Erkrankt an Typhus. — Väterliche Erziehungseinflüsse. — Medizinalrat Schwörer. 28
Nachwehen der Krankheit. — Schwerer Unfall. 29
Neuer Unfall. — Abreise des Vaters nach Italien. — Tragischer Vorfall. — Seine Nachwirkungen. 30
Die Schule. 31
Verhältnis zu seiner Schwester Emilie. 32
Heimkehr des Vaters aus Italien. — Sein Gemütszustand. — Ton im elterlichen Hause. — Mächtige künstlerische Eindrücke. 33
Aeußerungen über das erste Auftreten seines Talents. — Versucht sich in der Plastik. — Urteile der Welt. 34
Vorliebe für die Bildhauerei. — Widerspruch des Vaters. — Anfragen in Düsseldorf bei Lessing und v. Schadow. — Austritt aus dem Gymnasium. — Geht nach Düsseldorf. 35

Zweites Kapitel.

Erste Lehrjahre.

I. Düsseldorf.

Vorfragen. — Allgemeine Bemerkungen. 36
Die Düsseldorfer Kunst. 39
Zur Geschichte der Düsseldorfer Akademie. — Wilhelm v. Schadow. — Feuerbach wird sein Schüler. — Erster Bericht aus Düsseldorf. 41
Art von Feuerbachs Thätigkeit. — Nebenher gehende Kompositionsversuche. — Germanenschlacht. — Brief über dieselbe an die Eltern. 43
Erste Malversuche. — Selbstkritik. — Unbehagliche Grundstimmung. 45
Verhältnis zu C. Fr. Lessing. — Urteil Feuerbachs über denselben. 46
Erste Ferienreise in die Heimat. — Tritt aus Schadows Atelier aus. — Wird Klassenschüler der Akademie. — Düsseldorfer Freundschaften. 47
Wachsen der Krisis. — Die Düsseldorfer Gesellschaft. — Ludwig Feuerbach in Düsseldorf. — Besuch Felix Mendelssohns 48
Bandel. — Knaus. — Alfred Rethel. — Einkehr in sich selbst. — Zweite Ferienreise. — Malt in Freiburg die Bildnisse von Vater und Schwester. 49
Innere Wandlungen. — Kompositionen zu Shakespeares Sturm. 50
Erstes Staffeleibild: Flötespielender Faun. 51
Trauernde Frau in eine Grabkammer schreitend. 52

II. München.

Kritische Rückschau. 53
Beratungen im elterlichen Hause. — Entscheidung zu Gunsten Münchens. . . . 54

Seite
Die Kunst Münchens unter König Ludwig I. 55
Erste Nachrichten aus München. 58
Feuerbach kopiert in der alten Pinakothek Rubens Simson. — Beginnt ein Bacchusbild. 59
Eindrücke von Münchens Kunst und Künstlern. — Cornelius. — Kaulbach. — Schorn. 60
Feuerbach wird Schüler von Karl Rahl. 61
Arbeitet selbständig. — Sein Bacchusbild. 62
Zuversichtliche Stimmung. — Plötzlicher Rückschlag. — Zerstört sein Bacchusbild. — Neue Hoffnung. — Beginnt ein neues Bild: Amoretten mit dem kleinen Pan. 63
Vollendet ein zweites Bacchusbild. — Selbstkritik. 64
Aeußere Lebensführung. — Einkehr in sich selbst. — Brief an die Mutter. — Brief an die Eltern. 65
Zukunftsprogramm. 66

Drittes Kapitel.

Erste Wanderjahre.

I. Antwerpen.

Weihnachtsferien. — Familienrat. — Feuerbach geht im Frühjahr 1850 nach Antwerpen. — Erster Bericht. — Art des Studiums. 67
Malt seinen „Mönch im Gebet". — Veränderter Ton der Briefe. — Späteres Urteil über diese Zeit. — Väterliche Kritik. 68
Malt zwei neue Bilder. — Wechsel in der Wahl der Stoffe. — Einflüsse von Antwerpen. 69
„Hexe auf dem Weg zum Scheiterhaufen". 70
Schicksal dieses Bildes. — Die „Kirchenräuber". — Deutsche Schülerkolonie an der Akademie. — Gemeinschaftlicher Austritt. 71
Freunde und Studiengenossen. — Fr. Karl Hausmann. 72
Mutmaßlicher Einfluß Hausmanns auf Feuerbach. — Lebensabriß Hausmanns. . 73
Vergleichende Charakteristik Beider. 74

II. Paris.

Krankheit des Vaters. — Feuerbach geht von Antwerpen nach Paris. — Eindruck der Stadt auf ihn. 75
Selbstkritik. — Kopiert in der spanischen Galerie. — Tod des Vaters 76
Feuerbachs Stimmung. — Bezieht ein eigenes Atelier. — Beginnt den Hafis in der Schänke. 77
Drückende Verhältnisse. — Fortschritte in der Arbeit. 78
Aeußere Lebensweise. — Der zweite Dezember in Paris. 79
Feuerbach wird Coutures Schüler. — Vollendet den Hafis. — Ausstellung des Bildes. — Beschreibung desselben. 80
Wirkung und Geschichte des Bildes. 82
Besuch Feuerbachs in Heidelberg. — Rückkehr nach Paris. — Coutures Atelier. . 83

Seite
Arbeitslust. — Trübe Zeiten. — Studien- und Freundeskreis. 84
Verhältnis zur Mutter. — Arbeitspläne. — Anfänge des Pietro Aretino. — Bestellung für Hamburg. 85
Malt eine nächtliche Zigeunerscene. — Abwege. 86
Krisis. — Flucht. — In der Heimat. — Pariser Arbeiten. 87

Viertes Kapitel.

Karlsruhe.

Rast in Heidelberg. — Geistige Verfassung. — Entschluß nach Karlsruhe zu gehen. 88
Allgemeine Physiognomie des Ortes. — J. V. Scheffel. 89
Prinz-Regent Friedrich von Baden. — Gründung einer Kunstschule. — Eintreffen Feuerbachs in Karlsruhe. — Beginn der Thätigkeit. 90
Wirkung derselben auf die Außenwelt. 91
Bestellungen von Hof. — Eintreffen Schirmers in Karlsruhe. — Verhältnis zwischen Schirmer und Feuerbach. 92
„Tod des Pietro Aretino". — „Versuchung des hl. Antonius". 93
Schicksal beider Bilder. 94
Allgemeines. 95
Das Publikum. — Schwierige Lage des Künstlers. 96
Rehabilitation. — Verborgene Gönner. — Auftrag für Venedig. — Umschwung in Feuerbachs Stimmung. 97
Verhältnis zu J. V. Scheffel. 98
Reise Feuerbachs und Scheffels nach Venedig. 99
Die Arbeiten aus der Karlsruher Zeit. — „Bauern an einem Schänktisch". — „Zigeunerin sich schmückend". — „Zigeunerin wahrsagend". — „Grablegung". 100
„Pieta". — „Männliches Bildnis". 101
„Gartenscene". — „Venetianische Scene". 102
„Waldscene". — „Badende Nymphen". — „Bacchantin". 103
„Blumenmädchen". — „Mädchen um einen toten Vogel trauernd". — „Bacchantin". — „Acht Allegorien". 104
„Tod des Pietro Aretino". 105
„Versuchung des heil. Antonius". 108
Zweite Darstellung derselben. 109
Rückblick. 110

Fünftes Kapitel.

Venedig und Florenz.

I. Venedig.

Erster Bericht Feuerbachs aus Venedig. — Beschreibung der Hinfahrt. 113
Ankunft in Venedig. — Erster Eindruck. 114
Vor der Assunta. 115

Seite

Beginn der Arbeit. — Einfluß des Klimas. — Cholera. — Plan zu einer Villeggiatura. — Schwierigkeiten. — Geht mit Scheffel an den Gardasee. . . . 116
Aufenthalt in Kastell Toblino. 117
Rückkehr nach Venedig. — Einsamkeit. 118
Verhältnis vom Sohn zur Mutter. — Merkwürdige Bekenntnisse. 119
Vollendung und Absendung der Assunta nach Karlsruhe. — Lage Feuerbachs. — Wirkung der Assunta in Karlsruhe. 120
Feuerbach beginnt die „Poesie". — Aeußere Verhältnisse. 121
Eintreffen der „Poesie" in Karlsruhe. — Schlimme Gerüchte. — Offizielles Stillschweigen. — Anfrage Feuerbachs in Karlsruhe. — Antwort aus dem Geheimen Kabinet. 122
Die Vorgänge in der Heimat. 123
Kritik derselben. — Allgemeine Ausführungen. — Schirmers Verhalten. 124
Die „Poesie". — Zur Kritik derselben. 125
Stimmung Feuerbachs. 126

II. Florenz.

Erster Brief aus Florenz. — Reisebericht. 127
Erste Eindrücke. 128
Künstlerisches Glaubensbekenntnis. — Aeußere Lage. — Krankheit. — Zur Charakteristik Feuerbachs. — Nächste Pläne. 129
Abreise nach Rom. 131
Bericht über die Hinfahrt. — Ankunft in Rom. 132

Sechstes Kapitel.

Erster römischer Aufenthalt.

Meine Bekanntschaft mit Feuerbach 132
Nachwirken der venetianischen Erlebnisse. 133
Erster Besuch auf des Künstlers Atelier. 134
Feuerbachs äußere Lebenslage. 135
Erste Arbeitsversuche. 136
Verfehlte Anstrengungen. — Schritte zur Wiederanknüpfung in Karlsruhe. . . . 137
Erfolg derselben. — Aussichten in Rom. — Herr v. Landsberg. — Bestellt das „Dantebild". 138
Beginn der Arbeit. 139
Das Dantebild ruht. — Kopie nach Carlo Dolces büßender Magdalena. 140
Feuerbach beginnt verschiedene Portraits. — Verkehr nach Außen. — Begas. — Böcklin. — Passini. 141
Kolberg. — Böcklins Abreise von Rom. 142
Atelierwechsel. — Fahrt ins Sabinergebirge. 144
Künstlerische Ernte. — Rückkehr nach Rom. — Die Modellfrage. 145
Erster römischer Studienkopf. 146
Zur Geschichte des Dantebildes. — Fortschritte und Stillstand in der Arbeit. . . 147

Seite

Unverhoffte Hilfe. — Rückkauf des Dantebildes. — Vollendung desselben. — Künstlerische Stimmung. 148
Aussprüche. — Selbstbetrachtungen. — Innere Wandlungen. 149
Cornelius. — Riedel. 150
Ausstellung des Dantebildes. — Erfolg und Mißerfolg. — Konsul Wedekind. — Das erste „Kinderständchen". 151
Aufenthalt im Albanergebirge. 152
„Dante" in Berlin. — Vorgänge in Karlsruhe. 153
Neujahr 1859. — Kriegsgerüchte. — „Dante" in Paris. 154
Karneval in Rom. — Schlimme Stimmung. 155
Ausbruch des Krieges. — „Dante" in Karlsruhe. — Ablehnung und schließlicher Ankauf des Bildes. 156
Zweites „Ständchen". — „Balgende Buben". — Entstehungsart beider Bilder. . 157
Die nackte Kindergestalt. — Studienweise. 159
Vergleichende Kritik. — Anfänge der Amazonenschlacht. 161
Nanna. 164
Zur Entstehungsgeschichte der „Pieta". 165
Mein Abschied von Rom. 166

Siebentes Kapitel.

Die Heimat.

Meine Umschau in Karlsruhe. — Die Düsseldorfer Künstlerkolonie. 167
Feindselige Stimmung gegen Feuerbach. 168
C. Fr. Lessing. 169
Adolf Schrödter. — Schirmer. 171
In Heidelberg. — Die Mutter Feuerbachs. 172
Brief Feuerbachs aus Heidelberg. 173
Ausstellung der Madonna in Karlsruhe. 174
Wiedersehen in Heidelberg. 176
Die beiden Kinderfriese in Weimar. 176
Die Schwester Feuerbachs. 177
Feuerbach malt die Portraits der beiden Schwestern A. . . . . — Herzenskonflikte. — Scheitern der Hoffnungen in Karlsruhe. 178
Besuch Feuerbachs in Karlsruhe. 179
Trennung. — Wiedersehen in Friedrichshafen. 181
Feuerbach geht nach München. — Kehrt nach Heidelberg zurück. — Bricht nach Rom auf. 182

Achtes Kapitel.

Zweiter römischer Aufenthalt.

Feuerbachs Verhältnis zu seinem deutschen Vaterland. 183
Nanna. 184

Seite
Die erste Iphigenie 187
Ruf nach Weimar 193
Gründe der Ablehnung. — „Iphigenie" geht nach Karlsruhe. — Ablehnung des Ankaufs. — Das Bild auf Wanderung. — Wert Roms für Feuerbach . . 195
Er vollendet die „Pieta". — Dieselbe geht zur Ausstellung nach München. — Lage des Künstlers. — Beginn der Beziehungen zu Schack 197
Schacks erste Bestellung. — Kauft den „Garten des Ariost". — Desgleichen das „Bildnis einer Römerin" 199
Die Pietà 201
„Paolo und Francesca da Rimini" 203
Das „Nymphenbild". — Wiederholungen desselben 205
„Badende Kinder" 206
Das nackte Kind in Feuerbachs Kunst 207
Die Schacksche „Madonna" 209
„Romeo und Julie" 212
„Laura in der Kirche" 213
Geistige Stimmung Feuerbachs. — Erster Entwurf zum „Gastmahl des Platon". — Verhandlungen mit Schack wegen Bestellung des Gastmahls 214
v. Schack lehnt definitiv ab. — „Hafis am Brunnen" 216
„Familienscene" 217
„Ricordo di Tivoli" 218
Schack über Feuerbach 219
Berichtigungen 221
Zur Charakteristik Feuerbachs, des Menschen und Künstlers 223

Neuntes Kapitel.

Entstehungszeit des platonischen Gastmahls.

Rückblick auf den äußerlichen Lebensgang Feuerbachs während der Schackschen Periode. — Rom, Heidelberg, Baden-Baden 227
Der Klara Schumannsche Kreis 228
Ueber Feuerbachs Verhältnis zur Musik. — Das Eisenlohrsche Haus 229
Aglaja Orgeni 230
Fahrt nach Neapel und Pompeji 231
Das Jahr 1866. — Reise nach Berlin, Dresden und München. — Plan zur Uebersiedelung nach Berlin 232
München 233
Zusammentreffen Feuerbachs mit der Mutter. — Rückkehr nach Rom. — Bleibt in Rom. — Gründe seines Bleibens. — Beginnt „das platonische Gastmahl" . . 234
Dr. Konrad Fiedler. — Pause am Gastmahl. — „Der Mandolinenspieler" . . . 235
Nanna in Feuerbachs Kunst 237
Studienköpfe. — „Lucretia". — „Virginia". — „Poesie". — „Ricordo di Tivoli". 238
„Idylle von Tivoli". — „Mädchen mit Kind am Meeresstrand" 239
„Strandbild" 240
Aufenthalt in Basel. — „Portrait des Fräuleins Charlotte v. Kestner" 241

Seite
Fortschritte am Gastmahl. — Das Jahr 1868. 242
„Studienkopf". — „Bianca Capello". 243
„Lesbia mit dem Vogel". 245
„Im Frühling". — „Frühlingsbild". 247
Die Kritik. 249
„Orpheus und Eurydice". 250
Das Gastmahl vollendet. — Das Bild geht zur Ausstellung nach München. . . 252
Nachträge zu seiner Entstehungsgeschichte. 253
Beschreibung und Kritik des Bildes. 254
Wirkung desselben in München. 257
Verkauf und weitere Schicksale des Bildes. 258

Zehntes Kapitel.

Der Medeen-Cyklus. — Urteil des Paris.

Künstlerische Zukunftspläne. — Aufenthalt in Deutschland. — Rückkehr nach Rom. — Beginnt das große Medeenbild. 260
Die Ristori. — Porto d'Anzio. — Meerstudien. 261
Vorstufen zur Medea. — Cyklischer Gesamtplan. 262
Die Berliner Medea. 263
Die Münchener Medea. — Schilderung des Bildes. 264
Art der Auffassung. — Vor- oder nacheuripideisch? 266
Darstellung des Kindermords. 267
„Medea mit der Urne". 268
„Medea mit dem Dolche". 269
Der Cyklus. 270
„Urteil des Paris". — Art der Auffassung. 271
Schilderung des Bildes. 272
Das Landschaftliche. 274
Die Kindergestalt. — Das Nackte in der Kunst. 275
Feuerbach in Heidelberg. — Eintreffen der zweiten Iphigenie. 276
Zur Geschichte ihrer Entstehung. — Vergleichung mit der ersten Iphigenie. — Neue Anknüpfungen in Karlsruhe. 277
Der Geheimbund. — Scheitern der Unterhandlungen. — Ankauf der Medea abgelehnt. 279
Plan aus Baden auszuwandern. — „Urteil des Paris" trifft in Heidelberg ein. — Urteil und Medea gehen nach Berlin. — Reise Feuerbachs nach Berlin. — Kriegserklärung. — Feuerbachs politische Gesinnung. — Kehrt nach dem Fall von Sedan nach Rom zurück. 280
Schicksal der Medea und des Urteils in Berlin. 281

Elftes Kapitel.

Zweites Gastmahl des Platon. — Amazonenschlacht. — Gleichzeitige Arbeiten.

Seite

Bedürfnis zur Selbstkritik . . . 281
Autodafeen . . . 282
Negative und positive Kritik. — Entschluß zur Wiederholung des Gastmahls . . . 283
Beweggründe dazu . . . 284
Aeußerliche Unterschiede der beiden Symposien . . . 286
Unterschiede in der Auffassung und Behandlung . . . 287
Beginn der Amazonenschlacht . . . 289
Entstehungsgeschichte. — Die Berliner kleine Amazonenschlacht . . . 290
Ethischer Inhalt des Bildes . . . 291
Künstlerischer Charakter. — Schilderung der Darstellung . . . 292
Technisch-koloristische Behandlung . . . 297
Würdigung des Werkes . . . 299
Gleichzeitige Arbeiten. — „Amazonen auf der Wolfsjagd". — „Strandbild". — „Medea mit der Urne". — „Selbstportrait". — „Schlafende Nymphe". — „Bacchantin" . . . 300
„Studienkopf zur zweiten Iphigenie". — Die zweite Iphigenie neu bearbeitet. — Das Jahr 1871. — Feuerbach in Heidelberg. — Zur Frage des Ortswechsels. — Ihre Schwierigkeiten . . . 301
Gedanken an Nürnberg. — Neues Heim. — Rückkehr nach Rom . . . 302

Zwölftes Kapitel.

Die Wiener Professur.

Feuerbach zu Ostern 1872 in Heidelberg. — Plant eine Reise nach Wien. — Motive dazu. 304
Abreise. — Stimmung nach der Rückkehr. — Berufung nach Wien . . . 305
Bedingungen wegen Roms. — Malt in Heidelberg Blumen- und Pferdestudien . . . 306
Kehrt nach Rom zurück. — Fördert Gastmahl und Amazonen für Wien. — Malt „Medea mit der Urne". — Ferner das Bild „Am Meere". — Das Jahr 1873. — Tod der Schwester . . . 307
Einzug in Wien. — Die Weltausstellung . . . 308
Verhandlungen wegen Ausstellung von Gastmahl und Amazonenschlacht. — Ihr Scheitern . . . 309
Makarts Katharina Cornaro. — Selbstkritik. — Die Schüler. — Gesellige Anknüpfungen . . . 310
Ludwig Speidel: „Feuerbach als Humorist". — Feuerbach in Heidelberg. — Geht abermals nach Rom . . . 311
Rückkehr nach Wien. — Verhältnis zu den Schülern. — Amtliche Thätigkeit . . . 312
Ueberarbeitung von Gastmahl und Amazonen. — Zuversichtliche Stimmung. — Johannes Brahms Warnruf. — Seine Wirkung auf Feuerbach . . . 313

Seite

Die Amazonenschlacht im Künstlerhaus. — Feuerbach zu Weihnachten in Heidelberg. — Abspannung. — Kehrt Januar 1874 nach Wien zurück. — Die Amazonenschlacht und die Wiener. Fiasco des Bildes 314
Mein Besuch in Wien. — Schule und Ministerium halten zu Feuerbach. — Sein Atelier 315
Das Gastmahl. — Gang ins Künstlerhaus zu den Amazonen. — „Bild einer Bacchantin" 316
Feuerbachs Stimmung. — Die Schüler und ihr Verhalten. — Aeußere Lage Feuerbachs 317
Gastmahl und Amazonen gehen nach Berlin. — Feuerbach folgt den Bildern nach. — Schulausstellung in Wien. — Erfolge der Schule. — Verhandlungen wegen monumentaler Aufträge 320
Verschleppung der Verhandlungen. — Vertragsabschluß. — Absicht nach Rom zu gehen. — Steuerforderungen. — Konflikt 321
Ankunft und Bericht aus Rom 322
Rückkehr nach Heidelberg. — Landaufenthalt im Schwarzwald. — Rückkehr nach Wien. — Die neue Akademie. — Der glyptische Saal 323
Zur Frage der Deckengemälde. — Gastmahl und Amazonen aus Berlin zurück. — Erneute Ueberarbeitung der Bilder für München. — Wirkungen des Wiener Klimas. — Neue Machinationen der Gegner 324
Feuerbachs Erkrankung. — Langt im Frühjahr 1876 auf den Tod krank in Heidelberg an. 325
Sucht in Wien um seine Entlassung nach. — Erhält für ein Jahr Urlaub. — Rückblick Feuerbachs auf die Zeit in Wien 326
Wiener Arbeitsergebnisse 327

Dreizehntes Kapitel.

Nürnberg. — Venedig. — Das Kaiser Ludwigsbild.

Rasche Besserung. — Uebersiedelung nach Nürnberg. — Landaufenthalt in Streitberg. — Aufbruch nach Venedig. — Gastmahl und Amazonen auf der Ausstellung in München 328
Feuerbach in München. — Brief über die Ausstellung. — Die Jury 329
Eintreffen in Venedig. — Gesundheitszustand Feuerbachs. — Wiederkehrende Arbeitslust. — Beginnt das Konzertbild. — Schwankendes Befinden. — Rom oder Venedig? — Macht sich nach Rom auf 330
Kehrt in Bologna wieder um. — Führt im Winter 1876—1877 in Venedig sieben Aquarelle aus. — Geht nach Nürnberg. — Gründe für die Uebersiedelung . 331
Erhält einen monumentalen Auftrag. — Bestellung eines Kinderdoppelbildes. — Empfängt eine Abordnung der Nürnberger Künstlerschaft. — Neues Bildnis der Mutter 332
Setzt seine Denkwürdigkeiten fort 333
Eilt nach Venedig zurück 334
Vollendet die Untermalung des Kaiser Ludwigbildes. — Geht nach Rom. — Brief aus Bologna und Florenz. — Bericht und Abschied von Rom 335
Gesamtüberblick über die Jahre in Rom 336

Seite
Rückkehr nach Venedig. — Vollendet das Kaiser Ludwigsbild. — Die Insel Isea. . 337
Schilderung des Kaiser Ludwigsbildes. 338
Feuerbach in Nürnberg. — Aufnahme des Kaiserbildes. — Zwischenfälle. . . . 345
Eilt nach Venedig zurück. — Auszeichnung durch König Ludwig II. — Nächste Schicksale des Kaiserbildes. 346

Vierzehntes Kapitel.

Letzte Lebensjahre. — Das Konzert. — Die Wiener Deckenbilder.

Mißhelligkeiten in Nürnberg. — Ungeduld in Wien. — Verworrene Lage. . . . 346
Einstweilige Lösung. — Rückkehr nach Venedig. — Vorbereitungen für den Titanensturz. — Das kleine Gartenatelier. — Wünsche und Pläne für Deutschland. — Piloty. 347
Anfrage wegen Berufung nach München. — Piloty bleibt. 348
Wachsende Arbeitslust. — Beginn des Konzertbildes. — Entwürfe und Studien dazu. 349
Tragisches Ereignis. — Unterbrechung der Arbeit. — Das Bild bleibt unvollendet. 350
Schilderung des Bildes. 351
Landaufenthalt in Bassano. — Ordensauszeichnung. — Rückkehr nach Venedig. — Nimmt den Titanensturz in Angriff. 353
Kosten des Unternehmens. 354
Herbstreise nach Nürnberg. — Olympische Stimmung. — Das zweite Gastmahl abermals in Berlin. — Verhandlungen wegen Ankaufs für die Nationalgalerie 355
Fortdauer der gehobenen Stimmung. 356
v. Bürkel. — König Ludwig II. — Rückkehr nach Venedig 357
Verzögerung und Fortschritt der Arbeit. — Stimmung in Wien. — Feuerbach erbittet und erhält seinen Abschied. 358
Makarts Stellung in Wien. — Eintreffen des Titanensturzes. — Provisorische Unterbringung des Bildes. — Die Tageskritik. — Sistierung der übrigen Aufträge. 359
Besuch in Nürnberg. — Gesundheitszustand und Stimmung Feuerbachs. — Rückkehr nach Venedig. — Sorgen und Hoffnungen. — Gang der Angelegenheiten in Nürnberg. — Gesuch von Frau Feuerbach an König Ludwig II. — Wirkung desselben. — Die Münchener Kunstausstellung von 1879. — Verhandlungen wegen Beschickung der Ausstellung. — Medea und Titanensturz in München. 360
Nachrichten aus Venedig. — Unthätigkeit Feuerbachs. — Trifft am 3. September in Nürnberg ein. — Die Ausstellung. — Ungünstige Anzeichen. 361
Falsche Aufstellung des Bildes. — Unreife der öffentlichen Kritik. 362
Frau Feuerbach in München. — Rückkehr und Bericht aus Nürnberg. — Feuerbachs fünfzigster Geburtstag. 363
Vorsatz nach München zu übersiedeln. — Rückkehr nach Venedig. — Brief aus Bozen. — Brief aus Venedig. 364
Ankauf der Medea durch den König. — Ueble Stimmung Feuerbachs. — Brief der Mutter. 365

Seite
Wechsel der Stimmung. — Letzter Brief Feuerbachs aus Venedig. — Todesnachricht. 367
Ueberführung der Leiche von Venedig nach Nürnberg. — Die Bestattung. . . . 368
Feuerbachs Leiden. — Seine Ursachen. 369
Versöhnender Tod. 370
Schicksal des künstlerischen Nachlasses. 371
Die Deckenbilder. 372
Der Minervacyklus. 373
Der Sturz der Titanen. 374
Der gefesselte Prometheus. 378
Uranos. 381
Gäa. 382
Venus. 383

Fünfzehntes Kapitel.

Zur Frage von Feuerbachs kunstgeschichtlicher Stellung. . . . 384

Anhang.

Verzeichnis sämtlicher Oelgemälde, Oelskizzen, Aquarelle, Entwürfe und Handzeichnungen von Anselm Feuerbach. 405
Verzeichnis sämtlicher im Kunsthandel erschienenen Werke von Anselm Feuerbach 426

Namen-Verzeichnis. 429

Vorwort.

In dem schriftlichen Nachlaß von Anselm Feuerbach fanden sich eigenhändige Aufzeichnungen vor, die unter der Gesamtaufschrift „Aus meinem Leben" als Anfänge zu einer Art von Autobiographie gelten konnten und von ihm augenscheinlich mit Rücksicht auf ihre Veröffentlichung abgefaßt worden waren.

Die trotz ihres fragmentarischen Charakters hochbedeutsamen Niederschriften sind durch eine pietätvolle, von berufenster Seite ausgegangene Redaktion mit chronologisch geordneten Auszügen aus des Künstlers eigenen Briefen in ihren Lücken ergänzt und einige Jahre nach seinem Tod unter dem Titel „Ein Vermächtnis" der Oeffentlichkeit übergeben worden.[1]) Sie liefern in dieser Gestalt ein in großen allgemeinen Zügen gehaltenes Bild von Feuerbachs äußerem Leben und künstlerischem Entwicklungsgang. In der Form ein sprachliches Kunstwerk, hat das kleine Buch, das förmlich als eine Bereicherung der deutschen Literatur aufgenommen wurde, in kurzer Zeit in drei rasch auf einander folgenden Auflagen in der deutschen Lesewelt die weiteste Verbreitung gefunden.

Ein so außergewöhnlicher Erfolg auf dem Gebiete eines Literaturzweiges, dem von vornherein nur das Interesse einer begrenzten Anzahl von Lesern zugewendet zu sein pflegt, durfte um so mehr einige Verwunderung erregen, als der Künstler, dessen Name an der Spitze des Buches stand, in seinem Vaterlande sich zwar eines sehr großen Rufes, aber bis dahin keineswegs einer Popularität zu erfreuen gehabt hatte, aus welcher der Erfolg des Buches hätte abgeleitet werden können.

Allerdings vollziehen sich im Gegensatz zu dem lauten Beifall, der die Wirkungen der hörbaren Künste zu begleiten pflegt, auf dem Gebiete der bildenden Kunst gerade die tiefsten Anreize unkontrollierbar still im Verborgenen von Seele und Gemüt der Menschen. Möglich

[1]) Ein Vermächtnis von Anselm Feuerbach. Wien, Verlag von Karl Gerolds Sohn. 3. Aufl. 1890.

daher, daß die Zahl von Feuerbachs Verehrern auch zu seinen Lebzeiten schon größer gewesen war, als der Einzelne unter ihnen wissen und übersehen konnte, und daß der Erfolg des Vermächtnisses nur das erste, deutlich nach außen hin hervortretende Anzeichen war, das Kunde gab von der Existenz verstreuter kleiner Gemeinden von stillen Anhängern des heimgegangenen Meisters.

Wie dem auch sei, so kann gleichwohl kein Zweifel darüber bestehen, daß zur Zunahme des Interesses für Feuerbach und seine Kunst, wie sie unverkennbar seit seinem Tode vorliegt, das „Vermächtnis" erheblich mit beitrug. Ist es ohnehin so bei uns, daß die Kunst, wo sie nicht in erster Linie stofflich wirkt, sich dem Deutschen selten aus der unmittelbaren Anschauung heraus, sondern gewöhnlich erst durch das Wort, auf dem Umwege der Reflexion oder irgend eines Gemütsinteresses aufzuschließen pflegt. Man wird daher auch kaum fehlschließen, wenn man die vom Vermächtnis Feuerbachs ausgegangenen Wirkungen erst in zweiter Linie dem künstlerischen und ästhetischen und in erster Linie seinem rein menschlichen Inhalte beimißt.

Wohl nur wenige, die von dem Buche nähere Kenntnis nahmen, dürften sich dabei, ohne voreingenommenen Standpunkt, einer allgemein menschlichen Anteilnahme für seinen Autor ganz haben verschließen können, denn es enthüllt vor dem geistigen Blicke des Lesers ein Drama voll jener echt modernen, dem Auge der Mitwelt sich verbergenden Tragik, die, nur von den Nächststehenden beachtet und mit durchlitten, in schleichendem Gange sich oft durch ein ganzes langes Menschenleben hindurchzieht.

Nicht allen jedoch wird aus der Lektüre des Buches die wahre Natur dieses Kampfes mit voller Deutlichkeit klar geworden sein. Manchem mochte unter dem Eindruck der steten Klage über Mißerfolg und Mangel an Anerkennung, der Klageführende im Lichte des allzu selbstbewußten „verkannten Genies" erschienen sein; denn wie Viele sind es, die an den Genius zu glauben vermögen, so lange ihm die Signatur des äußeren, der Nimbus des allgemeinen Erfolgs fehlt. Andern mag die geistesstarke, innerlich sichere, lichte und kraftvolle Seite in Feuerbachs Wesen zurückgetreten sein vor dem Bilde des schließlich in scheuer Welt- und Menschenflucht Vereinsamten, als der er im Vermächtnis erscheint, und mag sie geneigt gemacht haben, sein Schicksal, wenn auch nicht gerade als ein selbstverschuldetes, so doch als ein durch krankhafte Reizbarkeit herbeigeführtes anzusehen. Für die Einsichtigen unter den Lesern dagegen, für jene, die wissen, daß große Reizbarkeit die gewöhnliche Begleiterscheinung hochgradiger dichterischer Veranlagung zu sein pflegt, und daß nur starke Naturen die Ein-

samkeit ertragen, wird das Entscheidende gewesen sein: die aus jeder Seite des Buches herausleuchtende, durch nichts zu brechende Schaffensenergie des Künstlers, die Unbeugsamkeit, Zähigkeit und Ausdauer des Willens, der Mut der künstlerischen Initiative, mit der er in Auflehnung und im Kampfe gegen den Widerstand der Außenwelt unerschütterlich festhält an seiner als Mission aufgefaßten Aufgabe; Eigenschaften, die notwendigerweise dem Lebenden schon zum Siege hätten verhelfen müssen, ohne Hemmnisse von allgemeiner Natur, die außerhalb seines persönlichen Einflusses lagen, und ohne eine stete Verkettung von unglücklich zusammentreffenden Fügungen, für die ihn keine Verantwortung trifft.

Wenn dieser ganz hervorragende, man darf schlechthin sagen heroische Charakterzug Feuerbachs im Vermächtnis nicht immer zur vollen Geltung kommt, so erklärt sich dies einesteils aus dem Umstand, daß bei der Redaktion des Buches von vornherein auf Vollständigkeit im Sinne einer Biographie verzichtet worden war; es sollte sein und bleiben, was der Titel sagt: eine ausschließlich persönliche Mitteilung des Künstlers an die Welt. Andererseits muß, als das hauptsächlich erklärende Moment, die ganz besondere Natur der Dokumente betont und näher beleuchtet werden, aus denen das Vermächtnis herauswuchs.

Als Feuerbach sich zur Niederschrift der Denkwürdigkeiten aus seinem Leben anschickte, stand er in seinem 47. Jahre und auf der vollen Höhe seiner künstlerischen Entwicklung. Zugleich aber war er auch auf dem Punkte angelangt, von dem aus man den Dingen, welche die Zukunft etwa noch bringen mag, ohne irgendwelche Illusionen entgegenblickt. Stand seine Stimmung doch unter dem Druck und den Nachwirkungen eines Ereignisses, durch das sie im Sinne völliger Resignation beherrscht wurde. Diese findet ihr Echo im kurzen Vorwort zu seinen Lebensaufzeichnungen in den Worten: „Gegenwärtiges Bruchteil aus meinem Leben ist im Frühjahr 1876, nach schwerer Krankheit in der Rekonvaleszenz geschrieben. Den Wenigen, welche sich die Mühe gegeben, meiner künstlerischen Entwicklung einige Aufmerksamkeit zu schenken, werden diese Zeilen vielleicht nicht uninteressant sein. Sollten sie dazu dienen, hie und da eine Seele für das Verständnis meiner Werke zu erwecken, so wäre Alles erreicht, was ich zu wünschen habe".

Durch die schwere Krankheit, von der die Rede ist, in der der Tod ihn mahnend mit seinem Schatten gestreift hatte, war in dem zur Unthätigkeit Verurteilten der Gedanke wach gerufen worden, an die Ausführung einer längstgehegten Absicht zu schreiten, nämlich auf dem Wege einer schriftlichen Auseinandersetzung zu versuchen, eine innigere Verständigung mit der Mitwelt

anzubahnen, als ihm dies bis dahin mit seiner Kunst allein hatte gelingen wollen.

Nach dem Gebotenen darf man wohl beklagen, daß diese Absicht nur zu fragmentarischen Ergebnissen geführt hat, wenn man auch die Ursache begrüßen muß, die Feuerbach an der weitern Ausführung seiner begonnenen Lebensaufzeichnungen verhinderte. Mit dem ersten Gefühl der wiederkehrenden Kraft und Gesundheit hatte ihn auch sofort das Bedürfnis, Pinsel und Palette gegen die Feder einzutauschen, von seiner unfreiwilligen Muße und schriftstellerischen Beschäftigung hinweg, wieder an die Staffelei zurückgeführt. Er war so ganz nur schaffender Künstler, daß ein gutes Bild mehr gemalt zu haben, ihm für sein Verhältnis zu Mit- und Nachwelt ungleich viel wertvoller erschien als jedwede Auslassung in Wort und Schrift. Erkannte er doch im Grund seines Herzens am Künstler, der Oeffentlichkeit gegenüber nichts an als die schöpferische Arbeit, die künstlerische That.

Wie es bei den meisten, vorwiegend in der Anschauung lebenden und denkenden Naturen der Fall zu sein pflegt, war auch bei Feuerbach das Bedürfnis nach rein begrifflicher Entäußerung seines Innenlebens ein sehr bedingtes. Schon im gewöhnlichen Verkehre war er in seiner Rede den meisten Menschen gegenüber sehr zurückhaltend. Vor Allem vermied er grundsätzlich über Angelegenheiten der Kunst, besonders derjenigen, die sein wichtigstes Interesse bildete, über die eigene, sich gegen Fernerstehende zu äußern. Nur ganz Vertrauten gegenüber machte er hievon eine Ausnahme, und diese wissen, wie sehr ihm dabei alle Register des Ausdrucks zu Gebote standen. Von Grund seiner Seele aber haßte er jene aufdringliche Art des docierenden Aesthetisierens, wie es unter den deutschen Künstlern der damaligen Zeit im Schwange war. Niemand war sich klarer als er bewußt, wie schwierig, ja in den meisten Fällen, wie unmöglich es sei, Dinge, die ihrer ganzen Natur nach in das Gebiet der reinen Anschauung gehören, in Worte zu kleiden. Er teilte die Ansicht, daß wahrhaft Tiefes über Kunst nur in aphoristischer Form gesagt werden könne, und in diesem Sinne bilden seine Lebensaufzeichnungen und der Anhang des Vermächtnisses eine Fundgrube von tiefsinnigen Aussprüchen, die ebenso wichtig für die Beurteilung von Feuerbachs künstlerischem Wesen als von allgemeinem Werte sind.

Ganz anders als seine planmäßig entstandenen Denkwürdigkeiten wollen nun die Briefe Feuerbachs beurteilt sein, die zur Ergänzung jener fragmentarischen Niederschriften auszugsweise Verwertung im „Vermächtnis" fanden. Zu ihrer richtigen Würdigung muß stets im Auge behalten werden, daß Feuerbach — die Zeit seiner Rekonvaleszenz etwa abgerechnet —

niemals aus einem bloßen beschaulichen Mitteilungsbedürfnis heraus zur Feder griff. Dazu bedurfte es bei ihm jedesmal eines bestimmten, von Außen kommenden, mit einer augenblicklichen inneren Erregung verknüpften Anstoßes erfreulicher oder verdrießlicher Art. Seine Briefe sind daher selten als etwas Anderes zu nehmen, denn als Stimmungsprodukte. In der Regel sind sie Ausflüsse, um nicht zu sagen Ausbrüche eines geistigen Spannungszustandes, der gewöhnlichen Folge äußerer Uebelstände und daraus entsprungener unfreiwilliger Arbeitspausen; zuweilen auch nur von Eindrücken flüchtiger Art diktiert, die unter dem Einfluß der nächsten Stunde aus seinem Gedächtnis verwischt, wenn nicht in ihr gerades Gegenteil verkehrt erscheinen.

Frei von jeder schönschreiberischen oder auf den Empfänger berechneten Absicht, haben alle Briefe Feuerbachs, in ihrer blitzartig sprunghaften Unmittelbarkeit und fliegenden Hast des Gedankenganges, mehr oder weniger den Charakter aufgeregter Selbstgespräche, was sie daher zur Veröffentlichung in anderer als auszugsweiser Form kaum geeignet erscheinen läßt. Es hing dies mit Feuerbachs rastlos arbeitender Phantasie und seiner leichter und lieber ins Bildliche, als in den toten Buchstaben sich umsetzenden Art des Denkens und Empfindens zusammen; wobei es ihm in Wirklichkeit begegnen konnte, daß auf dem Blatte, auf dem er seine Gedanken schriftlich niederzulegen sich angeschickt hatte, diese auf dem Wege unverfolgbarer Ideenverbindungen thatsächlich ins Bildliche verliefen. So haben beispielsweise seine zahlreichen Karikaturen und einzelne Kompositionen zu später im Großen ausgeführten Werken in ihrem ersten Entwurf häufig ein Briefblatt oder ein Stück Löschpapier aus seiner Briefmappe zum Träger.

Es liegt in der Natur der Dinge, daß eine solche, ganz von der Stimmung des Augenblicks abhängende Art, sich brieflich mitzuteilen, die nichts mit jenem Austauschbedürfnis gemein hatte, wie es eine von vornherein auf Wort und Schrift angewiesene Thätigkeit zu begleiten pflegt, nicht nach vielerlei Seiten hin, sondern nur an eine ganz vertraute Adresse gerichtet sein konnte.

Dieser Umstand mag es mit erklären, daß außer dem mit seinen Eltern und später, nach dem Tode des Vaters, mit der Mutter gepflogenen Briefwechsel von irgend einer anderen belangreichen Korrespondenz Feuerbachs bis zur Stunde nicht das Geringste verlautet hat, noch voraussichtlich jemals verlauten dürfte. Mag auch hin und wieder Vereinzeltes auftauchen, vielleicht Briefe an Jugendfreunde, und aus späterer Zeit an Scheffel, Theodor Heyse, v. Schack, Begas, Böcklin u. A. m., so dürften doch Ein-

blicke in Feuerbachs Innenleben, von der Tiefe, wie sie der Welt durch das Vermächtnis erschlossen wurden, davon nicht zu erwarten sein.

Für den Biographen bleibt an diesen brieflichen Quellen nur zu beklagen, daß sich die gehobenen Stimmungen, wie sie die schaffensfrohen und fruchtbaren Arbeitsperioden des Künstlers zu begleiten pflegten, nicht ebenso getreulich darin widerspiegeln, wie die Verstimmungen in den Zeiten der Resignation und Unthätigkeit, sondern in der Regel mit einigen lapidaren Sätzen abgethan werden.

Dieser briefliche Nachlaß Feuerbachs, der zur Ergänzung der Lücken in den Lebensaufzeichnungen gedient hat, ist 1885, nachdem das „Vermächtnis" inzwischen in zweiter Auflage erschienen war, mit allen sonstigen damit in Zusammenhang stehenden Dokumenten von Frau Feuerbach der Nationalgalerie in Berlin als bleibendes Eigentum überwiesen worden. Die Schenkung erfolgte in einer sorgfältig getroffenen Auswahl und Anordnung, so wie sie der Mutter des Künstlers für eine zukünftig zu schreibende Biographie desselben entsprechend und bedeutsam genug erschienen war. Dem Gedanken an eine solche, als eine ihrer Ansicht nach verfrühte Sache vorerst abhold, hatte sie außerdem während der Dauer ihres Lebens an die Benützung ihrer Stiftung die Bedingung ihrer persönlichen Zustimmung geknüpft.

Trotz dieses erschwerenden Umstandes und einer gerade mir gebotenen Rücksicht und Pietät, hatte ich mich, zu meinem eigenen Genügen, im Stillen an das Wagnis herangemacht, in biographisch durchgeführtem Zusammenhang ein in meinem Sinne abgerundetes Bild vom Leben und künstlerischen Wirken Anselm Feuerbachs zu versuchen. Ganz besondere, aus einer Art von moralischem Zwang herrührende Gründe legten es mir nahe, ja ließen es mir als eine unabweisliche Pflicht erscheinen, mich in diesem besonderen Falle an der Aufgabe des Historikers zu beteiligen, und wäre es auch nur mit dem bescheidenen Verdienste, für eine spätere, erschöpfendere Biographie Feuerbachs mancherlei brauchbares und zuverlässiges Material darin niedergelegt zu haben, das ohne dieses willig dargebrachte Opfer an Arbeit zum großen Teil für verloren zu erachten sein würde. Ich hatte während eines Vierteljahrhunderts dem Künstler im Leben nahe gestanden, war in der entscheidendsten Periode seiner künstlerischen Entwicklung vier Jahre hindurch der tägliche Zeuge seines Schaffens gewesen und hatte auch in der Folge, dank alljährlich wiederkehrenden Zusammenkünften, regelmäßig Gelegenheit gehabt, im persönlichen Verkehr, durch mündlichen Austausch über alle für den Künstler, wie für den Menschen irgendwie bedeutsamen Vorkommnisse unterrichtet zu

bleiben. Ich verfügte neben diesem Schatz an persönlichen Erinnerungen auch noch über ein umfangreiches, nicht minder wertvolles Quellenmaterial in der sorgfältig aufgespeicherten, mit der Mutter des Künstlers geführten Korrespondenz, durch die ich während eines Zeitraums von zwanzig Jahren über alle, auch die geheimsten, das Leben des Sohnes betreffenden Vorgänge bis zu dessen Tode beständig auf dem Laufenden erhalten worden war. Dazu war mir in Feuerbachs eigene wichtigere Briefe aus dieser Zeit Einsicht vergönnt und das Recht der Abschrift gestattet gewesen. Blieb ich auf diese Weise vertraut mit dem Gang seines äußeren Lebens, so erhielt mich der glückliche Umstand, daß alle seine neuentstandenen Arbeiten jeweils zum Zweck der Nachbildung durch meine Hände zu gehen hatten, ebenso in lebendiger Fühlung mit der schöpferischen Thätigkeit des Künstlers.

Auf diese Art war mir, und zwar für die weitaus wichtigste Lebensspanne in Feuerbachs Laufbahn, vom Jahre 1856 bis zu seinem 1880 erfolgten Tode, der Einblick sowohl in sein Außen- wie in sein menschliches und künstlerisches Innenleben in einem Umfang vermittelt, der mir den Versuch der Durchführung eines abgerundeten Bildes dieser 24 Jahre im eigentlich biographischen Sinne wohl gerechtfertigt erscheinen lassen konnte.

Anders freilich gestaltete sich die Aufgabe im Hinblick auf die Lebens- und Entwicklungsstadien Feuerbachs, die vor meine Bekanntschaft mit ihm fielen. Kamen mir auch mancherlei Lebensberichte und Bekenntnisse des Künstlers selbst, Mitteilungen aus dem Munde der Mutter, Berichte, Zeugnisse, gelegentliche Aeußerungen mündlicher und schriftlicher Art von Zeitgenossen Feuerbachs zu statten, so war ich im großen Ganzen dabei doch auf den Aufschluß angewiesen, den das Vermächtnis mir bot.

Allerdings, dieser Aufschluß konnte nicht hoch genug veranschlagt werden, denn erheblich mehr oder gar wesentlich Neues hätte ich mir bei dem absonderlichen, oben angedeuteten Charakter der Originalquellen, auch von der direkten Einsicht in die Berliner Materialien nicht versprechen dürfen. Hatte doch Frau Feuerbach selbst, nach nochmaliger Prüfung und Durchsicht derselben, die sie vor dem Druck der zweiten Auflage des Vermächtnisses für erforderlich erachtet hatte, sich zu dem Geständnis veranlaßt gesehen, daß die erneute Auslese des gesamten brieflichen Nachlasses ihres Sohnes in drei kleinen Briefauszügen bestanden habe. So sehr hatte sich alles inhaltlich Wesentliche und Wichtige des Materials bereits in der ersten Ausgabe zu organisch geschlossener Form verdichtet.

Nach dem inmitten meiner Arbeit erfolgten Ableben der Mutter Feuerbachs entschloß ich mich gleichwohl zu einem Gesuche an die Direktion der Nationalgalerie um Einblick in die Berliner Depositen; indem ich

dasselbe zugleich mit dem Angebot verknüpfte, die vom Jahre 1860 bis zu ihrem Tode mit mir geführte, aus etwa 500 Briefen bestehende Korrespondenz der Mutter ebenfalls nach Berlin stiften zu wollen.

Der amtliche, mein Anerbieten mit gänzlichem Stillschweigen übergehende Bescheid lautete, daß über die Verwertung der Briefe Feuerbachs bereits anderweitig verfügt und daher eine Benützung von zweiter Hand bis auf Weiteres nicht zulässig sei.

Es vermochte mich dies in der Fortführung meiner Arbeit nicht aufzuhalten. War es mir doch dabei nur darum zu thun, an der Hand der einfachen und bekannten Vorgänge, die sich als das äußere Schicksal Feuerbachs darstellen, von seinem außerordentlichen künstlerischen Entwicklungsgange, so wie er sich auf dem Untergrund seiner mächtigen schöpferischen Thätigkeit heraushebt, im Sinne der Vervollständigung des Vermächtnisses, die innere Geschichte zu schreiben; denn als Ergänzung oder Interpretation dieses merkwürdigen Künstlertestaments wird vorerst jeder derartige Versuch zu gelten haben.

Einleitung.

Die Fähigkeit, ungewöhnliche künstlerische Erscheinungen, überhaupt außerordentliche Persönlichkeiten zu begreifen — mit andern Worten: das naiv instinktive Gefühl für den Genius in der menschlichen Natur, scheint in der antiken Welt und in den Tagen der Renaissance weitaus allgemeiner entwickelt und unmittelbarer wirksam gewesen zu sein, als in der Gegenwart.

Es könnte dies wie ein Widerspruch lauten, insofern als die Neuzeit, mit ihrem Grundsatz der unumschränkten Geltung des Individuums, den schroffsten Gegensatz bildet, sowohl zu der antiken, als zu der mittelalterlichen Weltanschauung, welche bei aller Grundverschiedenheit ihres Wesens, in der Unterordnung des Einzelnen unter die Herrschaft des Glaubens und der Autoritäten übereinstimmen. Wenn trotzdem die antike Welt und das Mittelalter die Entwicklung großer Individualitäten mehr als die Gegenwart begünstigten, so dürfte die Lösung dieses scheinbaren Rätsels darin zu suchen sein, daß gerade der widerspruchslose Zusammenhang, in welchem sich der antike Mensch mit der Allgemeinheit fühlte, die harmonische Entwicklung seiner Kräfte unendlich fördern mußte, während der moderne Mensch mit seinem entbundenen Einzelbewußtsein sich nur zu oft im Widerspruch, ja im Gegensatz zu seiner Zeit und Umgebung befindet und seine Entwicklung dadurch notwendigerweise vielfach gehemmt und erschwert sehen muß. Nur wo die Gesinnung des Einzelnen ganz durchdrungen ist von herrschenden großen Zeitideen, lassen sich denn auch universelle Erscheinungen, wie die eines Lionardo, Rafael und Michel Angelo begreifen, die inmitten ihrer, von endlosen Parteikämpfen zerklüfteten Zeit, gleichwohl den Weg auf die Höhen der Menschheit unbeirrt zu durchmessen vermochten. Hätten sie erst die Kraft ihrer Jugend aufbrauchen müssen in innerlichem Ringen, um über ihre Ziele und Aufgaben in sich selbst zur Klarheit zu gelangen, wie hätte es ihnen gelingen sollen, das Riesengebiet dreier Künste zu bewältigen, Maler, Bildhauer und Baumeister zu sein in einer Person, und nicht selten Dichter, Gelehrter und Musiker dazu!

Im Gegensatz zu diesen kunstgesegneten Zeiten, in welchen sich der Einzelne, sicher vor Ab- und Irrwegen, reflexionslos der allgemeinen Strömung anvertrauen konnte, sieht sich das moderne Talent den widersprechendsten Antrieben einer schöpferisch problematischen, bald unsicher tastenden, bald bis zur Verwilderung willkürlichen Kunstübung ausgesetzt, die weder den Segen einer Tradition, noch die wohlthätigen Schranken einer herrschenden Stilart, sondern nur das Gesetz von Angebot und Nachfrage, die Bedürfnisse des Kunstmarkts, den Geschmack oder Ungeschmack des Käufers kennt.

Die Kunst Griechenlands und Italiens, durch strenge, im religiösen Bewußtsein wurzelnde Kunstüberlieferungen geistig gebunden, behütete den Einzelnen vor den Gefahren der Ausschreitung. Auf der Arbeit des Künstlers ruhte außerdem der Segen des Auftrags für große geheiligte Zwecke. Der Begriff des Kunstmarktes im heutigen Sinne war für ihn vollkommen fremd. In die ernste Weihe seiner Werkstätte ist spät erst, in den Zeiten des beginnenden Kunstverfalls, der Geist der Spekulation eingedrungen, denn was heute als eine Art von Geistesarmut, als ein ästhetisches Verbrechen zählt, die Anlehnung an das überlieferte Gute, heute Nachahmung genannt, war im Altertum die Seele aller Kunst. Aus der Fülle der besonderen Künstlernatur heraus entwickelte sich in ihr, innerhalb der Schranken der Tradition, das Neue im Sinne des Vollendeteren. Unsere Zeit fordert das Neue nicht um des Besseren, sondern um des Neuen selbst willen; sie ist nicht, sondern sie will modern sein, um jeden Preis, mit Bewußtsein, aus Reflexion.

Dem Einzelnen, den eigentümliche Veranlagung oder angeborener Adel der Gesinnung in feindlichen Gegensatz zu den geistigen Strömungen seiner Zeit versetzt, erwächst daraus die schwere Pflicht, Treue gegen sich selbst zu üben, während die Welt, die ihn in dieser seiner Besonderheit zu begreifen außer Lage ist, sich nicht weniger in ihrem Rechte fühlt, indem sie sich bis zu lautem und förmlichem Protest ablehnend gegen diese seine Besonderheit verhält; denn die Gegenwart wird nur demjenigen gerecht, der ihren Interessen und Ansprüchen unmittelbar dient; nur für das, was sie begreift, was sich ihrer Einsicht aufzwingt, bezahlt sie den vollen Preis. Jede Epoche hat deshalb naturgemäß ihre Schoß- und ihre Stiefkinder, wenn es auch nicht selten gerade die Letzteren sind, die die Teilnahmlosigkeit oder Anfeindung der Welt mit Wohlthaten belohnen.

Ein solches Stiefkind seiner Zeit ist Anselm Feuerbach gewesen.

Er hatte in einem seltenen Grade alle Eigenschaften in sich vereinigt, die zur Erfüllung seiner ihm förmlich als Mission vorschwebenden künst-

lerischen Aufgabe erforderlich waren: Sinn für große Linie und Auffassung, neben einem der höchsten Ausbildung fähigen Stilgefühl; einen für das plastische, wie das malerische Element in der Natur gleich offenen Blick; eine vom klarstabwägenden Verstande geleitete, nie versiegende Phantasie; dichterischen, aber dabei von aller Phantastik freien Sinn; eine der weichsten Empfindung fähige und doch für keine Weichlichkeit oder Sentimentalität zugängliche Seele; das reinste Gefühl für Anmut und Grazie, ohne einen Zug von Süßlichkeit; Humor und Laune ohne Trivialität; dazu ein so zu sagen unbegrenztes Gedächtnis für die Welt der sichtbaren Dinge, so daß einmal empfangene Eindrücke — um einen Ausspruch von ihm selbst zu gebrauchen — „wie geharnischte Männer", als unverlierbarer Besitz in seiner Seele feststanden.

Zu diesen reinen Anlagen des Talents gesellten sich die für jeden großen Künstler ebenso unentbehrlichen Charaktereigenschaften einer eisernen Willensstärke und ausdauerndsten Fleißes, unterstützt durch eine Natur-Anlage von ungemeiner Elasticität, ein für Nähe wie Ferne physisch außerordentlich glücklich organisiertes Auge und eine Geschicklichkeit der Hände, für welche die Beschränkung von rechts und links nicht existierte. Zu all diesen Vorzügen und Vorteilen kam eine stolze Familientradition, eine vornehme Erziehung und eine klassische Bildung; ein von Haus aus ebenso kindlich liebenswürdiges, als liebes- und umgangsbedürftiges Gemüt und ein gleichsam mit ewiger Jugend ausgerüstetes Aeußere von einem ungewöhnlichen Adel der Erscheinung — — genug, sollte man meinen, um in leichtem Fluge jede Höhe erreichen zu können. Nur Eines fehlte dazu: die rechtzeitige und ausreichende Mitwirkung der Welt, ohne welche auch die ungemessenste Kraft des Einzelnen nie zur ganzen Entfaltung gelangen kann. So führte er, verletzbarer als es gut war und oft bis aufs Mark verwundet, langsam vereinsamend, gegen Unverstand, Gleichgültigkeit und Intrigue den Kampf um sein angeborenes gutes Künstlerrecht, das Recht, er selbst sein zu dürfen; nicht eher die Waffen niederlegend, als bis der Tod sie seinen Händen entwand.

Wenige Beispiele aus der Gegenwart dürften deutlicher zeigen, bis zu welchem Grade sich heutzutage alle Kunst — es ist hier stets die bildende darunter verstanden — aus dem unmittelbaren Zusammenhang mit der Allgemeinheit ausgelöst, gewissermaßen als reine Frucht des Individualismus zu entwickeln vermag, als sich dies in Feuerbachs künstlerischer Produktion

von der Zeit an offenbart, in der er seine volle Reife und Selbständigkeit erlangt hatte.

Aber eben dieser so zu sagen zeitlose Charakter seiner Schöpfungen erschwert nicht wenig die kritisch analytische Darstellung einer solchen künstlerischen Thätigkeit, weil der mehr hemmende, als fördernde Einfluß der Zeit und der allgemeinen Zustände, unter dem sie gestanden, dem Biographen nur geringen erklärenden Aufschluß darbietet und er daher mit seiner Untersuchung vorwiegend auf das Studium der selbsterzieherischen Initiative und geistigen Assimilationsweise der Persönlichkeit selbst angewiesen ist.

Für das Studium der Meister großer abgeschlossener Kunstepochen sind in der Regel eine Menge allgemeiner Voraussetzungen gegeben, die der Forschung in mancherlei Richtung annähernd sichere Rückschlüsse auf den Einzelnen gestatten; so im Grundcharakter der Kunst ihrer Zeit, im Zusammenhang des Einzelnen mit bestimmten Schulen, in der Einheitlichkeit der von Allen zur Darstellung gewählten Stoffe, in der Uebereinstimmung der technischen Verfahrungsweise und vor Allem in dem normalen, auf dem gesunden Verhältnis vom Schüler zu einem bestimmten Meister beruhenden Schulgang. Kaum eine einzige von diesen Voraussetzungen trifft bei Feuerbach zu. Nicht seine Zeit, sondern er selbst stellt sich seine Aufgabe; aus dem ins Grenzenlose erweiterten modernen Darstellungsgebiet realer und idealer Lebens- und Geschichtsmomente greift er nach freiem Ermessen seine Gegenstände heraus; er durchläuft alle lebenden Schulen, soweit sie Anspruch auf diesen Namen erheben können, aber keiner gehört er oder schließt er sich dauernd an; kein Meister, zu dem er vertrauend und bewundernd hätte emporblicken können, leitet seine ersten Schritte; was ihm seine Zeit an Erlernbarem in seiner Kunst heute bietet, wirft er morgen als wertlosen Ballast zur Seite, um im pfadlos Ungewissen einem mehr geahnten als deutlichen Ziele in verlorenen Jahren so lange entgegen zu streben, bis er endlich festen Halt gewinnt; denn für direkte erzieherische Einflüsse so gut wie unzugänglich, vollzog sich seine Entwicklung immer zunächst unter dem Gesetz seines eingeborenen Wesens; nur die aus der unmittelbar eigenen Anschauung und inneren Erfahrung heraus gewonnene Ueberzeugung hatte Macht über ihn. Gerade von diesem Punkte aus will Feuerbach aber begriffen und beurteilt sein.

Zu diesen Schwierigkeiten innerlicher Natur, die den Versuch begleiten, von dem Wesen und Wirken, Wollen und Werden eines so ungewöhnlichen der Gegenwart angehörigen Künstlers ein für den Leser klares Bild zu entwerfen, gesellen sich noch mancherlei andere erschwerende Momente mehr äußerlicher Art, die mit der Natur der sichtbaren, auf der Anschauung

beruhenden Künste überhaupt zusammenhängen. Während die Werke des Dichters und Musikers in den Händen eines jeden Gebildeten, oder wenigstens überall leicht für ihn erreichbar sind und ihm so jederzeit eine genaue und vergleichende Prüfung ermöglichen, müssen wir die Arbeiten des Malers und Bildhauers, an die sich der Begriff des Originals knüpft, bald in räumlich weithin zerstreuten Sammlungen, bald in schwer zugänglichem Privatbesitz, bald im Wirrwarr zeitweiliger Ausstellungen aufsuchen; bei der kritischen Vergleichung sind wir auf die trügerische Treue unseres Gedächtnisses oder den Notbehelf schattenhafter Nachbildungen angewiesen. Ein Gesamtüberblick ist nie oder selten und auch dann stets nur für Einzelne möglich, und doch könnte ein solcher allein die volle Einsicht in das Schaffen eines Künstlers gewähren, das das Gepräge des Ungewöhnlichen, dessen, was wir schöpferisch nennen, an sich trägt.

Es giebt vortreffliche und verdienstvolle Künstler in großer Zahl, bei welchen ein oder das andere ihrer Werke vollkommen ausreicht, um eine Vorstellung von den charakteristischen Besonderheiten ihrer Kunst zu liefern. Ja es kann sich ereignen, daß sich bei der Bekanntschaft mit mehreren oder vielen Arbeiten eines und desselben Meisters in Folge ihrer Gleichartigkeit statt eines gesteigerten gar wohl ein verminderter Eindruck von der Bedeutung der Künstlerschaft ihres Urhebers einstellt. Im Gegensatz zu diesen giebt es aber auch Künstler, die in jeder Schöpfung zugleich eine neue Seite ihres Gesamtwesens offenbaren, bei denen das einzelne Werk nur einen Bruchteil in der kosmischen Fülle ihres Schaffens bildet; Künstler, die dieser ihrer geistigen Anlage nach zugleich zu einer stetig fortschreitenden Entwicklung vorbestimmt sind und daher nur aus dem Zusammenhang dieser Entwicklung, aus der Totalität ihrer schöpferischen Thätigkeit heraus ganz verstanden und erklärt werden können. Wie aber frühes Aufhören und Verharren auf einer gewissen Höhe der Entwicklung das Talent charakterisiert, so bildet eine unausgesetzt fortschreitende, durch einen ganzen Lebenslauf zu verfolgende und sich steigernde Weiterentwicklung angeborener künstlerischer Anlagen das sichere Merk- und Erkennungszeichen für den wirklichen Genius. Fertig in sich wird nur das Talent, niemals das wahre Genie.

Ein solches in beständigem Fortschreiten begriffenes Ingenium besaß Anselm Feuerbach. Um ihm in der Vielseitigkeit seines Wesens, in der reichen und vielbewegten Entwicklung, die ihn auszeichnet, gerecht werden zu können, bedarf es daher in erster Linie vollständiger Vertrautheit mit seinen gesamten künstlerischen Leistungen und der Kenntnis ihrer geschichtlichen Prämissen, als da sind: Abstammung, Erziehung und Schulgang des

Künstlers, ferner die allgemeinen, seien es nun fördernde oder hemmende Einflüsse von Zeit und wechselnder Umgebung.

Man wird vielleicht hiegegen einwenden, es seien dies keine eigentlich künstlerischen, sondern mehr kunst- und kulturgeschichtliche oder schlechtweg biographische Fragen; die Kenntnis von dem Entwicklungsgang eines Künstlers und der Genesis seines Kunstwerks ändere nichts an der einmal gegebenen Gestalt des letztern. Gewiß, das Werk des bildenden Künstlers als solches bleibt allen Untersuchungen gegenüber, so lange es in seinem materiellen Bestande nicht Not gelitten, zu allen Zeiten dasselbe, keine Interpretation vermag an demselben etwas zu ändern, und das Beste wird immer das Kunstwerk selbst sagen müssen. Anders aber verhält es sich mit der Natur und dem Standpunkte des Beschauers. Diese können sich in der Weise verändern, daß ihm ein Kunstwerk heute in einem ganz anderm Lichte erscheint als gestern, wo er sich gegen dessen Eindruck noch gleichgiltig, wo nicht ablehnend verhielt. Wer die Kunstgeschichte kennt, weiß, wie lau die Aufnahme gewesen ist, welche die sixtinische Madonna bei ihrem Eintreffen in Dresden gefunden. Die damaligen „Kenner" urteilten, das Kind auf dem Arme der Madonna sei gemeiner Natur und sein Ausdruck verdrießlich. Die beiden Engel unten scheine ein Schüler hinzugefügt zu haben. Goethe, der wie Wenige seiner Zeit einen klaren Blick besessen hat, und dem Rafael später von allen Meistern am Nächsten stand, erwähnt in Dichtung und Wahrheit, in dem Bericht über seine heimliche Fahrt nach Dresden, nicht mit einer einzigen Silbe des Bildes, das ihn, wie Herman Grimm meint, „wie eine Sonne hätte anscheinen müssen."

Solches widerfuhr in den Tagen eines Winckelmann auf deutschem Boden einem Werke, für dessen Vorzüge einzigster Art unempfänglich zu sein heutzutage als ein Zeugnis völliger Unzurechnungsfähigkeit in Sachen des Kunstgeschmacks gelten würde, und doch war das Werk vor hundert Jahren ganz dasselbe, was es heute ist.

In ähnlicher Weise haben die fachmännischen und fachkritischen Kreise in der Zeit, welcher Feuerbach angehörte, gegen seine künstlerischen Hervorbringungen Front gemacht. Knüpfte er als Anfänger naturgemäß an Vorhandenes, Mustergültiges an, so wurde ihm Nachahmung und Mangel an Originalität zum Vorwurf gemacht; erhob er sich zu selbständigem Schaffen, so verfolgte ihn umgekehrt der Ruf falscher Originalitätssucht.

Zum Glück für den bildenden Künstler bedarf sein Werk nicht, wie das hörbare Kunstwerk, immer erst des Beistands und der besonderen Mitwirkung der Welt, um in die wahrnehmbare Erscheinung zu treten. Ist dem-

selben einmal bescheiden Raum und Licht gewährt, so wirkt es durch sein einfaches Dasein nach der Kraft des ihm innewohnenden Lebens auf alle Zeiten hinaus. In diesem Sinne, auf Grund der stillen, von Feuerbachs gewaltiger Lebensarbeit fort und fort ausströmenden Wirkungen, hat sich denn auch bereits für die Unbill, die der Lebende so vielfach zu erfahren gehabt hat, die versöhnende Ausgleichung zu vollziehen angefangen. Die Urteile der zeitgenössischen, sich als Autorität geberdenden, schmäh- und verkleinerungssüchtigen Tageskritik sind verschollen und haben, der gegnerischen Parole vom „überwundenen Standpunkt" zum Trotz, einer besonnenern und würdigern Auffassung Platz gemacht. So dürfte denn der Versuch, vom Lebens- und Entwicklungsgang dieses Künstlers, sowie von dem Umfang, Charakter und der Bedeutung seiner künstlerischen Lebensarbeit der Welt eine zusammenhängende Darstellung zu liefern, auch als ein im Dienste der historischen Gerechtigkeit, sowie der patriotischen Pflicht geübtes Werk der Pietät gerechtfertigt erscheinen, denn wir sind auf dem Gebiete der bildenden Kunst thatsächlich nicht reich genug, um über Erscheinungen von der Größe Feuerbachs stillschweigend oder gar ablehnend zur Tagesordnung übergehen zu dürfen.

Erstes Kapitel.

Kindheit und Jugend Feuerbachs.

1. Das Elternhaus.

Das Geschlecht der Feuerbachs hatte der Welt schon einige Generationen hindurch auf den verschiedensten Geistesgebieten eine Reihe von ausgezeichneten Männern geliefert, bevor der hervorragendste Vertreter des Namens, um dessen Lebensgeschichte es sich für uns handelt, durch seine schöpferische Thätigkeit als Künstler den Ruhm seiner Vorfahren zu verdunkeln berufen war.

Der Meistgenannte, von dem sich der früheste Ruf des Namens herschreibt, war der große Rechtslehrer Paul Johann Anselm Ritter v. Feuerbach, späterer Staatsrath und Präsident des Oberappellationsgerichtshofes zu Ansbach. Im Jahre 1775 zu Hainichen bei Jena als der Sohn des später in Frankfurt a. M. lebenden Rechtsanwalts Anselm Feuerbach geboren, hatte er sich vom Studium der Geschichte und Philosophie hinweg, gegen innere Neigung, aus rein praktischen Erwägungen, der Jurisprudenz zugewendet, bestieg als Docent, und bald darauf als Professor in Jena den Lehrstuhl, docierte in der Folge an den Universitäten von Kiel und Landshut, ward 1808 als Geheimer Rat in das bayerische Staatsministerium berufen, mit dem Auftrag, ein neues Straf- und Civilgesetzbuch zu entwerfen, und nahm Teil an der Ausarbeitung der Konstitution. 1813 von seinen Gegnern bei König Max Joseph wegen einer gegen Napoleon gerichteten Schrift denunciert, wurde er als Vicepräsident des Appellationsgerichts nach Bamberg und bald darauf als Präsident des Oberappellationsgerichtshofes nach Ansbach versetzt. Er starb am 29. Mai 1833 während eines Besuches in Frankfurt rasch und unerwartet an den Folgen eines Schlagflusses.

Er hat unbestritten, sowohl durch seine Lehr- und schriftstellerische Thätigkeit, als in seiner amtlichen Stellung, in gesetzgeberischer Richtung den größten Einfluß auf die Entwicklung des modernen Rechts ausgeübt.

Von seinen fünf, ohne Ausnahme ungewöhnlich begabten Söhnen: Anselm, Karl, Ludwig, Eduard und Friedrich, hatten sich schon zu seinen Lebzeiten Anselm als Archäologe, Karl als Mathematiker,[1]) Ludwig auf philosophischem Gebiete, Eduard als Jurist und Friedrich als Philologe und Orientalist ausgezeichnet, so daß der Vater gelegentlich in einem Briefe an seinen Sohn Eduard,[2]) bei Erwähnung des „Vatikanischen Apollo," der eben in Druck erschienenen Erstlingsarbeit seines ältesten Sohnes Anselm, in die stolzen Worte ausbricht: „Der Ruhm der Söhne wird bald den Namen des Vaters überstrahlen."

In diesem Aeltesten von den fünf Söhnen des Präsidenten, dem 1851 als Professor der Archäologie an der Universität Freiburg i. B. verstorbenen Anselm Feuerbach, dem Verfasser des „Vatikanischen Apollo",[3]) verehrte Anselm Feuerbach, der Maler, seinen Vater.

Auch heute noch kennt und nennt ihn die Welt als den Autor dieses Buches, das zwar durch die späteren archäologischen Forschungsresultate in manchen Einzelheiten widerlegt und überholt wurde, aber was künstlerische Vollendung der Form und Schönheit der Diktion betrifft, sich noch auf lange hinaus als mustergiltig behaupten dürfte. Wenigstens muß es in der Bildung jedes Archäologen für eine Lücke gelten, es nicht zu kennen.

Die übrigen Blüten von Feuerbachs schriftstellerischer Thätigkeit finden sich in seinem 1853 von Hermann Hettner herausgegebenen Nachlaß.[4]) Derselbe enthält seine Geschichte der griechischen Plastik, nebst einer Reihe von feinsinnigen kunsthistorischen Abhandlungen. Die Ausgabe bringt außerdem unter dem Titel „Anselm Feuerbachs Leben, Briefe und Gedichte" einen Abriß seines Lebens, herausgegeben von der Witwe und zweiten Frau des Verstorbenen, Henriette Feuerbach, geborenen Heydenreich. In dieser Biographie wird uns unter dem Motto: „Des Menschen Schicksal ist sein Gemüt" die tragische Leidensgeschichte eines vornehmen Gelehrten enthüllt, der mit ungewöhnlichen Anlagen und einer leidenschaftlichen

---

[1]) Karl Feuerbach, Professor der Mathematik zu Erlangen, wurde 1824 wegen angeblicher demagogischer Umtriebe verhaftet und in München im neuen Turme mit noch zwanzig anderen unter derselben Anklage stehenden Jünglingen monatelang eingekerkert gehalten. Er verfiel während dieser Gefangenschaft in Wahnsinn, wurde nach wiederholten Selbstmordversuchen endlich freigegeben, auch später mit samt seinen Leidensgefährten als unschuldig freigesprochen, starb aber nach scheinbarer Wiederherstellung im Wahnsinn.

[2]) Eduard Feuerbach starb 1842 als Professor der Jurisprudenz zu Erlangen.

[3]) Der Vatikanische Apollo. Eine Reihe archäologisch-ästhetischer Betrachtungen von Anselm Feuerbach. Cotta'scher Verlag. 2. Auflage 1855.

[4]) Nachgelassene Schriften von Anselm Feuerbach. 4 Bände. Braunschweig, Vieweg & Sohn. 1853.

Seele ausgerüstet, in die Enge deutschen Kleinlebens gebannt, halb unter dem Drucke dieser Außenwelt und schwerer Erlebnisse, halb aus einem angeborenen Hange zu selbstquälerischer Grübelei sich allmählich innerlich vergrämte, um so ein glanzvoll begonnenes Leben in thatloser Hypochondrie zu beschließen. Das vollständige Kehrbild seines Vaters, der in nichts ein Schwanken kannte, bei dem, wie mit der Gesetzmäßigkeit eines Naturvorganges, der Erwägung die Entscheidung, dem Entschlusse die Ausführung auf dem Fuße zu folgen pflegte.

Nur wenn man dieses heterogene Charakterbild seiner beiden unmittelbaren Vorfahren sich stets vergegenwärtigt, kann man das Wesen des Enkels ganz verstehen, denn die Geistes-, Charakter- und Gemütseigenschaften Beider finden sich, als ein merkwürdiges Beispiel von Vererbung, im dritten Träger ihres Namens, dem Maler Anselm Feuerbach, in einer höchst eigentümlichen Mischung vereinigt. Vom Vater empfing er die Mitgift eines überaus erregten Phantasielebens, verbunden mit einer fast ans Mimosenhafte streifenden feinfühligen Reizbarkeit, Stimm- und Verstimmbarkeit des ganzen seelischen Apparats; eine für das Leben gar oft gefährliche, freilich allen echten Dichternaturen gemeinsame, nur graduell sich unterscheidende Zugabe, wie sie denn für den Vater geradezu verhängnisvoll werden sollte. Gewiß hat sie auch bei dem Sohne nicht wenig dazu beigetragen, ihm den Kampf zu erschweren, den er nach außenhin führen zu müssen vom Schicksal verurteilt war. Aber gegen die krankhafte Ausartung dieser Anlagen war er zwiefach heilsam geschützt. Einmal und vor allem andern durch sein ausgesprochenes, mit expansiver Kraft zur Produktion drängendes künstlerisches Gestaltungsbedürfnis; dann aber auch durch das großväterliche Erbe eines unbeugsamen, nach Umständen zu wildem Trotze sich steigernden Willens und einer zähen, durch nichts beirrbaren Ausdauer in Verfolgung seines idealen Lebenszweckes.

Im Verhältnis zwischen Sohn und Vater ist der Gegensatz in Beider Natur nie störend hervorgetreten. Die Uebereinstimmung in ihrer intellektuellen, innerlichst verwandten künstlerischen Veranlagung war dafür zu groß, ihr Einfluß auf den Sohn zu übermächtig. Bevor wir daher der Person des letztern näher treten, dürfte es geboten erscheinen, in kurzem Umriß das Lebensbild des Vaters vorauszuschicken, unter dessen unmittelbarer erzieherischer Einwirkung der Sohn bis zu seinem sechzehnten Jahre stand, bevor er in das Leben und seine künstlerische Laufbahn eintrat. Es wird sich dabei Veranlassung bieten, zur Vervollständigung der genetischen Analyse, auch die Gestalt des Großvaters mit einigen charakteristischen Streiflichtern zu beleuchten.

Feuerbachs Vater war 1798 zu Jena geboren. Seine Knaben- und Jünglingsjahre waren in Folge des Wanderlebens des Großvaters, zwischen dieser seiner Geburtsstadt, dann Kiel, Landshut, München, Bamberg und Ansbach geteilt gewesen. Frühzeitig hatten sich seine Talente offenbart, und besonders war seine Neigung zum gründlichen Studium der alten Sprachen bald hervorgetreten. Mit Leidenschaft ergab er sich zugleich der Zeichenkunst und Musik, in welch letzterer er sich im Klavier- und Harfenspiel durch überraschende Erfolge auszeichnete. In München führte Thiersch den noch an der Grenze des Knaben- und Jünglingsalters Stehenden in das Verständnis der griechischen Sprache ein. Homer und die antiken Tragiker bildeten die Welt, die seine Seele erfüllten. „In dieser Periode," so schreibt sein Bruder Eduard über ihn, „machte er sogar schon manche Probleme der griechischen, ja selbst der ägyptischen Archäologie zu Gegenständen seiner Forschung und überraschte selbst Männer von Fach durch seine, wenn auch nicht immer stichhaltigen, doch stets sinnreichen und genialen Auslegungen."

In seinem 18. Lebensjahre bezog er zusammen mit seinem Bruder Karl die Universität Erlangen. Hier begannen die ersten Entwicklungs- und Bildungskämpfe in der Seele des feurigen, zu excentrischem Wesen geneigten Jünglings. Nach Friedrich Feuerbachs Bericht waren es besonders die mystisch-theologischen Vorträge Kannes, unter deren Einwirkung sich in seines Bruders Geistes- und Gemütsleben ein Zug von phantastischem Mysticismus entwickelte, der ihn sein ganzes bisheriges Leben und Streben im Lichte einer verwerflichen Verirrung erblicken ließ. In dieser Stimmung rang er der sonst willenlos anerkannten Autorität des Vaters die Zustimmung zu seinem Wunsche ab, Theologie studieren zu dürfen. Er verbrachte Nächte in wahnsinnigen Gebeten, in der Hoffnung, durch Erscheinungen und Offenbarungen vom Himmel begnadigt zu werden, wie sein Lehrer, der sich persönlicher Erscheinungen des Heilands rühmte und seine Schüler aneiferte, sich desselben Glückes teilhaftig zu machen. „Selbst das Bewußtsein der Versöhnung mit Gott, zu welchem er sich nach gewaltigen Gemütskämpfen durchgerungen, war" — nach seines Bruders Worten — „nicht fähig, die tiefe Schwermut zu überwinden, welche nach jenen Kämpfen für längere Zeit der Grundton seines Wesens wurde."

Eine bedenkliche Erkrankung gab endlich Veranlassung zu seiner Entfernung aus Erlangens gefährlichem Dunstkreis. Wohl genas er körperlich in Bamberg in der Pflege der Mutter, allein sein geistiger Zustand blieb derselbe. Da entschloß sich der Vater auf wiederholte Einladungen, den kranken Sohn seiner edeln Freundin Elise von der Recke in Dresden

in Pflege zu geben. Hier, im Laufe des Winters 1819—1820 begann endlich, Dank dem Einfluß dieser an Geist und Gemüt gleich ausgezeichneten Dame, sowie des sie umgebenden Künstler- und Gelehrtenkreises, eine ersichtliche Besserung im Zustande des Kranken. Ermutigend schreibt die treue Pflegerin an den besorgten und über die verlorene Zeit ungeduldigen Präsidenten: „Ihr Anselm ist gut, zartfühlend und edel, er hat ganz die Reizbarkeit seines edeln Vaters, nur daß bei diesem die innere Glut ihre Feuerströme auch nach außen rollen läßt, während sie unsern Anselm selbst im Stillen innerlich zerstören wird, wenn man ihm nicht durch liebevolles Anfassen und Aufrichten Mut und Vertrauen zu sich selbst einflößen kann."

Neben dieser liebevoll einsichtigen Fürsorge waren es die herrlichen Kunstschätze Dresdens, mit deren Genuß und Studium dem Genesenden allmählich die alten Neigungen zu seinen archäologischen, philosophischen und philologischen Studien und selbst zur Musik wiederkehrten, so daß er mehr und mehr erkennen lernte, daß die Theologie, so sehr sein Gemüt ihr zuneigte, seiner eigentlichen Individualität nicht entspreche und seine wahre Natur ihn nach der Richtung weise, in der er von Anfang an seine Bestimmung erblickt hatte.

Nur schüchtern wagte der Sohn dem Vater über die vorgegangene Wandlung in seinen Gesinnungen und Absichten Mitteilung zu machen.

Wir müssen uns seines Umfangs halber versagen, das für Beide, Verfasser wie Empfänger, gleich charakteristische Antwortschreiben des Vaters vom 23. März 1820 seinem ganzen Inhalte nach hier einzufügen.[1] „Zweifelnd und zagend nur," so heißt es in diesem von geradezu klassischem Geiste getragenen Briefe, „zweifelnd und zagend nur sprichst Du mir in Deinem Briefe die Hoffnung aus, daß denn doch wohl noch vielleicht etwas Tüchtiges in seiner Art aus Dir werden könne. O mein lieber Sohn! warum noch zweifeln? Du darfst nur wollen, und Du wirst sein, was Du werden willst. Bescheidenes Selbstvertrauen und ernstes Wollen geben den Mut, und der Mut giebt die Kraft, und die Kraft wird That. Du kommst mir seither immer vor wie ein junger kräftiger Adler, der mit Sehnsucht seine Blicke nach der Sonne richtet, aber die mächtigen Flügel nicht zu heben wagt, und traurig wehklagend auf seinem Horste unbeweglich festsitzt, — weil eine böse Fee (deren Namen ich nicht nennen will, wiewohl ich sie nennen könnte) ihren Zauberbann an ihm geübt, daß er sich für ein Käuzchen hält, das nur in Höhlen umherkriechen könne und nicht den Flug

[1]) Abgedruckt Seite 132—139 im zweiten Bande von Ludwig Feuerbachs „Leben und Wirken Anselm Ritter von Feuerbachs".

zur Sonne wagen dürfe. Sobald einmal der Adler sich selbst wird erkannt haben, wird der Zauberbann sich lösen.

„Deinem Plan, Theologie fortzustudieren, habe ich nur insofern nachgegeben, als man einer traurigen Notwendigkeit, an der man nichts mehr ändern zu können glaubt, widerwillig nachgiebt. — Die Frage, wozu Du Dich bestimmen sollst, findet in den Worten ihre Auflösung: dazu, wozu Deine frühesten Anlagen und Neigungen Dich bestimmt haben, nämlich zu Philologie, Archäologie und den schönen Wissenschaften. — Solltest Du auch selbst noch nicht ganz klar hierin sein, sollte Deine durch dieses oder jenes hin und her gezogene Seele auch noch anfangs schwanken oder zweifeln: so darfst Du nur einen Gedanken denken und immer wieder denken, — und Dein Schwanken wird zum Stehen, Dein Zweifeln zur Entscheidung kommen. Dieser eine Gedanke ist, daß nichts Anderes mehr übrig bleibt. Der Mensch darf, wenn es der ernsten Bestimmung seines Lebens gilt, nicht bloß seine Lust befragen. Man kommt in keinerlei Studien zu etwas Rechtem, wenn man nicht auch dasjenige, was mißbehagt, was durch Trockenheit und scheinbare Unbedeutendheit uns abschreckt, mit dem Gedanken an das freudige Ziel, beharrlichen Mutes überwindet. — Wie der Gedanke an Pflicht und Notwendigkeit selbst gegen innere Neigung zu begeistern vermag, wie man, selbst in einem unserer Lust gar nicht zusagenden Fache, ausgezeichnet werden kann, wenn man nur ernstlich will und es sich etwas Mühe kosten läßt, dafür kann ich Dir mein eigenes Beispiel nennen. Die Jurisprudenz war mir von meiner frühesten Jugend an in der Seele zuwider, und auch jetzt bin ich von ihr als Wissenschaft nicht angezogen. Auf Geschichte und besonders Philosophie war ausschließend meine Liebe gerichtet; meine ganze Universitätszeit (gewiß 4 Jahre) war allein diesen Lieblingen, die meine ganze Seele erfüllten, gewidmet, ich dachte nichts als sie, glaubte nicht leben zu können ohne sie; ich hatte schon den philosophischen Doktorgrad gewonnen, um als Lehrer der Philosophie aufzutreten. Aber siehe! da wurde ich mit Deiner Mutter bekannt; ich kam in den Fall, mich ihr verpflichtet zu erkennen; es galt ein Fach zu ergreifen, das schneller als die Philosophie Amt und Einnahme bringe — um Deine Mutter und Dich ernähren zu können. Da wandte ich mich mit raschem, aber festem Entschluß von meiner geliebten Philosophie zur abstoßenden Jurisprudenz; sie wurde mir bald minder unangenehm, weil ich einmal wußte, daß ich sie lieb gewinnen müsse, und so gelang es meiner Unverdrossenheit, meinem durch bloße Pflicht begeisterten Mut — bei verhältnismäßig beschränkten Talenten — daß ich schon nach zwei Jahren den Lehrstuhl besteigen, meine Zwangs-, Not- und Brotwissenschaft durch Schriften

bereichern und so einen Standpunkt fassen konnte, von welchem aus ich rasch zu Ruhm und äußerem Glück mich emporgeschwungen und von der Mitwelt das laute Zeugnis gewonnen habe, daß mein Leben der Menschheit nützlich gewesen ist. Was wäre aus mir geworden, wenn ich bloß der Lust und der Laune nachgegangen wäre! wenn jedes Hindernis mich erschreckt und mutlos gemacht, wenn ich dann die Hände in den Schoß gelegt und geweint und gewinselt und auf Gottes Hilfe von Außen her gewartet hätte? Gottes Hilfe kommt von der eigenen Kraft und That, zu welcher er uns aufruft durch die innere Stimme, in welcher er stets gegenwärtig sich uns offenbart: — durch die heilige Stimme des Gewissens und der Pflicht. O! Sohn, es ist eine große Sache um einen guten Willen; er thut Wunder; mit ihm kann man Berge versetzen; mit dem Glauben an die Kraft dieses guten Willens wird man selbst zu allem Guten stark; ohne ihn ist nichts zu vollbringen."

Nicht lange hierauf schrieb Frau von der Recke an den Vater von Karlsbad aus, wohin sie in Begleitung von Tiedge und dem jungen Pflegesohn zu ihrer Schwester, der Herzogin Dorothea von Kurland, gegangen war: „So heiter als hier, habe ich unsern lieben Anselm noch nie gesehen. Er gewinnt alle Herzen durch sein himmlisches Gemüt;" und von der Herzogin Hand waren die Worte hinzugefügt: „Sie fehlen uns, guter Feuerbach, um so mehr, als Sie rechte Freude haben würden, Ihren Sohn zu sehen. Er ist recht heiter und mitteilend geworden, sein Gemüt ist vortrefflich. Anselm ist ein gar lieber Mensch, und ich habe ihn recht lieb." [1]).

---

[1]) In Karlsbad war es auch, wo dem jungen Feuerbach das Glück blühte, wiederholt mit Goethe in Berührung zu kommen. „Einer jener Wünsche," schreibt er unterm 11. Mai 1820 an seinen Vater, „die sonst mein ganzes Herz erfüllten, ward mir heute gewährt. Ich habe Goethe gesehen und gesprochen. Die Herzogin, die meinen Wunsch erraten, schickte mich zu ihm. Mit klopfendem Herzen stieg ich die Treppe hinauf und bat stotternd vor Angst und Freude den Bedienten, mich zu melden. Ich ward vorgelassen, und besänftigend überraschte mich die große Freundlichkeit, mit der er mir entgegen trat; und gar bald waren die Schreckbilder von der Aufnahme, die Bürger und Rückert bei ihm gefunden, aus meinem Sinne entschwunden. Er nötigte mich zu sich aufs Sopha. Welch' ein Kopf! Wie eines Tempels Gewölbe hebt sich die Stirn. Die Augen treten licht und klar wie strahlende Heroen im dunkelglänzenden Waffenschmuck mit ernstem, gemessenem Schritte aus der gewaltigen Wölbung. Ruhig und doch so voll Feuer. So gebieterisch und doch so milde. Im seltsamen Kontrast mit der Ruhe seiner Felsenstirne steht die gefällige Beweglichkeit des Mundes, durch dessen freundliches Lächeln nicht selten eine gewisse Ironie durchblickt. Ruhe haben diese Lippen nie, auch wenn sie schweigen, sind sie beredt." Und unterm 16. Mai heißt es abermals: „Heute ward ich wieder zu Goethe geschickt. Ich wollte

Kurze Zeit später hatte der Vater auf Schloß Löbichau, einem Landsitze der Herzogin von Kurland, die Freude, in seinem Sohne wirklich einen vollständig umgewandelten Menschen wiederzufinden. An dem kleinen Hofe, an welchem Wissenschaft und Kunst mit Geburt und Rang gleiche Berechtigung hatten, und wohl auch im Kreise der drei anmutigen, geistesfrischen Töchter der Herzogin, war der letzte Rest von Kannes mystischer Philosophie aus seiner Seele geschwunden.

Vom Herbst 1820 bis 1822 finden wir den Genesenen, eifrig seinen Studien obliegend, in Heidelberg, wo Voß, Creuzer und Schlosser ihn in das Reich der klassischen Wissenschaften einführten. Der Ernst der Studien scheint indessen kein Hindernis für seine Teilnahme an dem heitern Treiben der studentischen Welt gebildet zu haben. Vielmehr befand sich der „Bardenjüngling Anselmus", wie er genannt wurde, bald mit seinem Harfenspiel, bald mit mutwilligen Possendichtungen und übermütigen Streichen in den vordersten Reihen der ausgelassenen akademischen Jugend. Freilich nicht ohne nachteilige Folgen. Die alten Uebel stellten sich wieder ein; Nachtwachen, Aufregung durch starken Kaffee, um sich munter bei der Arbeit zu erhalten, steigerten die Reizbarkeit der Nerven auf beunruhigende Weise. Es war diesem exzentrischen Gemüte nicht gegeben, auf gebahnter Straße ruhig vorwärts zu schreiten. Er konnte nur wechselsweise voranstürmen und dann wieder ermattet niedersinken. Gleichwohl entwickelte sich daneben sein Geist zu vollster Klarheit über seinen Beruf. Die Fülle des archäologischen Wissens, die er sich in der kürzesten Zeit erwarb, war staunenswert und bezeichnend für seinen ausdauernden Fleiß. Staunenswerter aber noch und ein Zeichen von seinem wirklichen Genie, war die ungewöhnliche Höhe und Selbständigkeit der künstlerischen Anschauung, zu der er sich emporzuarbeiten verstanden, bevor er noch das Land der Kunst betreten hatte.

Der Frühling 1823 ließ Feuerbach einen neuen Stern aufgehen, „den lieblichsten seines Lebens", wie seine Biographin schreibt. Er verlobte sich mit Amalie Keerl aus Ansbach, „einem Mädchen von so seltener Anmut, Schönheit und Lieblichkeit des äußeren und inneren Wesens," heißt es von ihr, „daß, hätte Jean Paul sie gekannt, als er seinen Titan schrieb, Niemand gezweifelt haben würde, Liane sei Amaliens Porträt."

Als der Sohn dem Vater nach Jahresfrist den bis dahin geheim gehaltenen Bund verriet, beglückte ihn auf das gefürchtete Geständnis die Antwort: „Mein Sohn, Du hättest keine bessere Wahl treffen können."

---

nicht selbst hinein zu ihm, aber er ließ mich zu sich rufen. Zum Andenken schenkte er mir einen Plan von Karlsbad. Wüßte ich nur, was er gesprochen hat! Aber im Anschauen dieser Stirne und Augen habe ich Alles vergessen."

Im Sommer 1824 bestand Feuerbach in München mit glänzendem Erfolge die große Staatsprüfung. Im Jahre 1825 erfolgte seine Anstellung als Professor am Gymnasium zu Speyer.

„Nach Speyer an das Gymnasium — an eine niedere Klasse, wo er Knaben zu unterrichten hatte! — Warum das?" So lautet im Text unserer Quelle die Frage. Warum es nicht wagen an einer Universität die Laufbahn zu beginnen, für die Natur und Geist ihn bestimmt hatten?

„Der Vater hatte fünf Söhne, der älteste von ihnen war verlobt, er mußte versorgt werden. Dies die Antwort. Die traurige Antwort, welche die Grabschrift so manches jugendlich frischen Geistes geworden ist."

Im Herbst 1826 finden wir das glückliche Paar zu Speyer am Rhein „in einem niedlichen Häuschen an der Stadtmauer, mit einem kleinen Garten voll Rosen und Lilien. Befreundete Menschen gingen ein und aus, Musik und Poesie füllten jedes Winkelchen, und der mächtige Apollo thronte auf dem Schreibtisch."

Gleichzeitig mit seiner jungen Liebe war auch die erste Idee zu seinem vatikanischen Apollo in Feuerbach erwacht. Der Gedanke an dieses Werk zog sich von hier an, mit dem Gedanken an seine Liebe untrennbar verwebt, durch alle Lebensverhältnisse der nächstfolgenden Jahre hindurch. „Ich bin durch Amalien ein anderer Mensch geworden", schreibt er an den Vater. „Auch im Geiste fühle ich mich wie neugeboren, meine Gedanken kreisen wieder in ungestörtem Umschwunge, und neue Ideen treten auf. Mit ernstem Eifer und regster Lust werde ich nun wieder an meinen Apollo gehen."

Und abermals im September 1827: „Ich bin so glücklich, so unaussprechlich glücklich, wie ich nie glaubte werden zu können. Von meinen Schülern fast angebetet, von meinen Vorgesetzten geachtet, in Wissenschaft und Kunst von Tag zu Tage erstarkend, und was mehr als Alles ist, ein unaussprechlich glücklicher Gatte und nun Vater eines gesunden lieblichen Töchterchens. Doch glaube mir, Vater, nicht nur die Liebe zu meiner Amalie und zu meinem Kinde, sondern auch der Gedanke an Dich soll mir eine streng mahnende Aufforderung zu angestrengter Thätigkeit sein, und Dein Beifall, Deine Zufriedenheit der schönste Lohn für mich, wenn mir dereinst, Gott gebe bald, ein Werk gelingen wird, welches würdig ist, Deinen Namen zu tragen und in Deine Hand gelegt zu werden."

In also glücklicher Stimmung ist der Plan des Apollo entworfen und ein erheblicher Teil des Werkes ausgeführt worden. So verfloß ungetrübt das eine Jahr. Im zweiten Jahr schon begann der Himmel sich zu Zeiten leise zu umwölken. Die alten Uebel, Reizbarkeit und Schwermut, verdüsterten, wenn auch nur vorüberziehend, doch für Augenblicke das friedliche kleine

Paradies. Dazu kamen Unannehmlichkeiten im Amte, die noch leicht zu ertragen gewesen wären, hätte nicht die angestrengte schriftstellerische Thätigkeit im Verein mit dem mühseligen Amte eines Gymnasiallehrers Feuerbachs Nerven zu stark angegriffen. „Ach!" klagt die Frau in einem Briefe an ihre Mutter, „ach, wenn nur der mächtige Apollo einmal unser Hüttchen räumen und in die Druckerei sich begeben wollte."

Konnte sie doch nicht ahnen, daß dieser mächtige Penate ihres Hauses, zu dem sie so lange täglich andächtig emporgeblickt, in geheimnisvollem Walten das neue Leben, das unter ihrem Herzen keimte, mit den göttlichen Weihen des Genius segnete: denn ein Gottbegnadigter war's, dem sie bald darauf das Leben schenken sollte: Am 12. September 1829 erblickte Anselm Feuerbach das Licht der Welt, der dritte und größte des Namens, von dessen Leben in den weitern Blättern dieses Buches nunmehr die Rede sein wird.

---

2. Kinder- und Schuljahre.

Die junge Mutter hatte eine schwere Krankheit, eine Folge ihrer Niederkunft, anscheinend noch glücklich überstanden. Allein die Genesung erwies sich als trügerisch. Ihre zarte Natur war zuvor schon geknickt gewesen. Am 1. März 1830, kaum sechs Monate nach Anselms Geburt, stand der Vater, ein Bild des trostlosesten Grames und der Verzweiflung, am Grabe seiner jungen Gattin. „Lieber, armer Anselm!" so schreibt der alte Feuerbach unterm 11. März aus Ansbach an seinen Sohn: „Besorge nicht beim Anblick dieser Zeilen, daß ich komme, Dich zu trösten, der ich selbst des Trostes wohl bedürfte. Der Engel, der eine kurze Strecke Dich durch das Leben begleitete, ist nicht bloß Dir gestorben. In ihm habe auch ich ein Wesen verloren, das ich unter Allen, die mir je nahe gekommen sind, am meisten verehrt und geliebt habe. Ist irgend ein Verlust unersetzlich zu nennen, so ist es dieser, und nimmer darfst Du hoffen, auf dieser Erde eine zweite Amalie wieder zu finden. — Ach, es hat mir wie oft geahnt, daß Euer Glück zu groß sei, als daß es lange so dauern könne. Denn wer längere Zeit auf der Welt gelebt hat, findet in dem Spruche der Alten, daß die Götter dem Glück der Sterblichen neidisch zürnen, eine durch Erfahrung bestätigte, tiefe, schreckliche Wahrheit. Als ich im verwichenen Frühjahr bei Euch war und die sich stets gleiche gottergebene Heiterkeit Amaliens nach dem unmittelbar vorher erlittenen Verlust der

geliebten Schwester bewunderte,[1]) da erschien sie mir ein übermenschliches Wesen, und ich dachte damals und späterhin noch öfter bei mir im Stillen, was ich mir, wenn so diese Gedanken unwillkürlich kamen, als Aberglauben wieder auszureden suchte.[2]) Noch einmal, Gott mit Dir, mein lieber Sohn! Mit Sehnsucht erwartet Dich und die Lieben, die der Engel Amalie Dir geschenkt, Dein treuer Vater."

Die junge Frau hatte während ihrer Krankheit, bei aller zärtlichen Liebe für Gatten und Kind, eine eigentümliche schmerzliche Sehnsucht nach Auflösung empfunden, gleichsam, als habe sie ihre Aufgabe für erfüllt gehalten, indem sie dem Sohne mit dem Einsatz ihres Lebens das Dasein erkauft hatte.

Ob sie die Frau gewesen wäre, um diesem Sohne auf seinem schweren Lebenswege dereinst das sein zu können, was seine zweite Mutter ihm werden sollte, möge dahingestellt bleiben. Feuerbach selbst widmet in seinen Lebensaufzeichnungen ihrem Andenken nur die wenigen Worte: „Meine Mutter, eine schöne stille Frau, starb bald nach meiner Geburt. Dieser frühe Tod wirkte schlimm auf meinen Vater, der ohnehin von Jugend an eine krankhafte Neigung zur Selbstquälerei zeigte und fortan lebenslang einer Art von Gemütskrankheit unterworfen blieb."

Anselm und seine um zwei Jahre ältere Schwester wurden nunmehr bei den Eltern der Mutter in Ansbach untergebracht, wo auch der Großvater Feuerbach seinen Wohnsitz hatte. Die Erinnerungen des Knaben aus den hier zugebrachten vier Jahren, soweit sie im „Vermächtnis" niedergelegt sind, zeugen von einem auffallend frühzeitigen Erwachen des Phantasielebens und Anschauungssinnes, umsomehr als sie spätestens in den Anfang seines fünften Lebensjahres gehören können. Darin geschieht auch des geheimnisvollen Schützlings des alten Präsidenten Feuerbach, Kaspar Hausers und dessen Ermordung Erwähnung; wobei nachzutragen bleibt, daß er es war, der Anselm bei seiner frühwachen Neigung zum Zeichnen die erste Anleitung darin erteilte.

Im Herbst 1833 verlobte sich der Vater zum zweiten Male mit Henriette Heydenreich, geboren am 13. August 1812 als Tochter eines Geistlichen in Ermetzhofen in Unterfranken. Der Vater starb zwei Jahre nach ihrer Geburt. Die Mutter übersiedelte in der Folge nach Ansbach, wo die Tochter unter der Leitung zweier erheblich älterer Brüder

[1]) Eine Schwester Amaliens, die nach Speyer zu Besuch gekommen war, erkrankte und starb daselbst an den Folgen der galoppierenden Schwindsucht.

[2]) Auch das Gemüt seines Sohnes hatten nach diesem erschreckenden Todesfalle düstere Ahnungen zu erfüllen angefangen.

heranwuchs, in denen sie Zeit ihres Lebens ihre Erzieher verehrte[1]). Namentlich in Musik und Sprachen, für die sie ebensoviel Neigung als Begabung verriet, genoß sie eines sorgfältigen Unterrichts, so daß sie selbst des Lateinischen und Griechischen in einem für eine deutsche Frau unseres Jahrhunderts höchst seltenen Grade mächtig wurde.

Im Frühling 1834 wurde sie Feuerbachs Frau. Die vom Vater lang und schmerzlich entbehrten Kinder waren wieder mit ihm in Speyer. „Und eine neue Mutter," so fährt der Sohn in seinen Lebensaufzeichnungen fort, „war mit uns. Grenzenloses Mitleid mag unsere zweite Mutter zu diesem gesegneten Entschluß veranlaßt haben."

Begreiflicherweise war die Abneigung des Vaters, den neubegründeten Hausstand abermals dem Speyerer Boden anzuvertrauen, groß gewesen, und mancher Schritt zuvor geschehen, eine Aenderung hierin herbeizuführen. Verheißungsvolle Aussichten für München schienen sich verwirklichen zu wollen. Er war von Fakultät und Senat der Universität einstimmig an Schorns Stelle als Professor der Archäologie vorgeschlagen worden, die definitive Ernennung scheiterte jedoch an König Ludwigs Willen, der Allem, was Feuerbach hieß, abhold gesinnt war[2]). Ein glänzender Ruf nach Dorpat zu einer Professur der Kunstgeschichte und Aesthetik ward nach langen und heißen inneren Kämpfen, des zarten Alters der Kinder wegen, schließlich abgelehnt, gegen eine gleichzeitig eröffnete Aussicht auf eine, wenn auch sehr viel bescheidenere Stellung in Baden. Feuerbach folgte im Sommer 1836 einem Rufe als Professor der Philologie und Altertumskunde an die Universität Freiburg i. B. Der Sohn begleitet im Vermächtnis die Mitteilung von diesem Wechsel in der äußeren Scenerie seines Jugendlebens mit den Worten: „und der schöne Schwarzwald mit seinen Felsenschluchten und stürzenden Bächen ist von da an neun Jahre lang der Hintergrund meines kindlichen Denkens und Empfindens geworden." Geneigt, absonderlich in Beziehung auf die gesunde Entwicklung des jugendlichen Phantasielebens, die

[1]) Wilhelm Heydenreich, der ältere der Brüder, war ein nicht nur durch seine wissenschaftlichen Arbeiten hervorragender, sondern auch wegen seiner werkthätigen Menschenliebe hoch geachteter Arzt in Ansbach. Der jüngere, Christian, war Landrichter in Kronach und Bamberg. Sie starben in den Jahren 1857 und 1864.

[2]) Bekannt ist, daß die Aufstellung der Büste des großen Juristen Feuerbach in der bayerischen Ruhmeshalle an des Königs Widerspruch scheiterte. Wenige aber dürften wissen, daß seine Abneigung sich auch auf dessen Enkel, den Maler, erstreckte. So ließ er eine Dame seiner Bekanntschaft, auf deren Gut in der Pfalz er wiederholt Gast gewesen war, eine Frau R....., die ihn während ihrer Anwesenheit in München im Jahre 1862 für Feuerbach und seine eben ausgestellte Pietà (jetzt bei Schack) zu interessieren suchte, mit den Worten stehen: In Sachen der Kunst wisse er selbst, was er zu thun habe.

frühe Berührung mit unsern modernen großstädtischen Kultur- und Kunstcentren für nichts weniger als segensreich anzusehen, hat Feuerbach es Zeit seines Lebens für ein Glück betrachtet, daß sich seine Kindheit und Knabenzeit unter den Eindrücken der reizvollen Natur einer halbländlichen Umgebung abspielte; zumal da die kleine Stadt — Freiburg zählte damals weniger als ein Dritteil seiner jetzigen Einwohnerzahl — auch in künstlerischer Richtung in seinem herrlichen Münsterbau die edelsten Anregungen für des Knaben keimendes Anschauungsleben bot.

Feuerbach stand, als die Uebersiedelung von Speyer nach Freiburg erfolgte, nahezu an der Grenze seines siebenten Lebensjahres. Bei seinem frühzeitig regen Phantasieleben war er just alt genug, daß der Sinn für Natur und die Empfänglichkeit für Eindrücke von Gegenständen der Kunst sich zu entwickeln und selbst nach außenhin zu bethätigen anfangen konnte. Von Seiten des Vaters, dem die ungewöhnlich frühzeitig sich ankündigende künstlerische Veranlagung seines Sohnes am wenigsten verborgen bleiben konnte, fand sie die sorgfältigste Unterstützung und Anregungen jeder Art; freilich in einem Sinne, der weit von der pedantischen, systematisch erzieherischen Methode von Rafael Mengs' Vater entfernt war.

Von der Art dieses Einflusses liefert uns Feuerbach selbst im Vermächtnis, in einer Erzählung aus dieser Zeit, ein ganz besonders charakteristisches und anziehendes Beispiel. Es sei in seinem siebenten Jahre gewesen, daß er todkrank am Typhus darnieder gelegen habe. Deutlich gedenke er noch einer Nacht, in welcher er zwei ernste Männer um sich beschäftigt gesehen, und einer andern, in der er zum erstenmale wieder gesprochen und seine eigene Stimme ihm fremd geklungen habe. Zu eben dieser Zeit seiner Rekonvaleszenz sei es auch gewesen, daß sein Vater täglich eine Stunde an seinem Bette gesessen und ihm die Odyssee erzählt habe: in der Weise, daß er ihm immer erst den Urtext vorgelesen und diesen dann „in seiner plastisch weichen Art" ins Deutsche übertragen habe. Vor ihm hätten dabei immer die Flaxmanschen Blätter gelegen. Die Erzählung habe ihm einen bleibenden Eindruck hinterlassen, so daß er das Griechische später mit Leidenschaft und Glück im Gymnasium erlernt und selbst die trockene akademische Behandlung des Stoffes seine Begeisterung nicht zu schwächen vermocht habe, während er sich schwer habe entschließen können, den Julius Cäsar für einen großen Mann zu halten, so sehr habe ihm sein Latein mißfallen.

Einem der beiden Aerzte, die Feuerbach während seiner Krankheit um sich bemüht gesehen hatte, dem Medizinalrat Professor Schwörer, widmete er im Vermächtnis in dankbarem Andenken ein eigenes Kapitel.

Aus dem häufigen, kindlich vertrauten Verkehre mit diesem kunst- und natursinnigen Freunde des elterlichen Hauses ist dem aufgeweckten Knaben mancherlei, sein Sinnes- und Phantasieleben fördernde Anregung zu Teil geworden, sowohl durch Anleitung zur pietätvollen Beobachtung der Natur im Kleinen, als zu ihrer Betrachtung im Sinne höherer, allgemeiner Anschauung, wodurch er zeitig all sein Thun und Denken auf die Natur als Vorbild und Lehrmeisterin beziehen lernte.

Einstweilen war es freilich noch des Knaben körperliche Wohlfahrt und des Freundes Eigenschaft als Arzt, die in erster Linie in Betracht kamen, da Feuerbach in Folge des überstandenen Nervenfiebers einige Jahre hindurch an beinahe wöchentlich des Nachts wiederkehrendem Alpdruck litt. „Es war mir dann," so berichtet er über die Art dieses Zustandes, „als schwellten die Hände riesengroß auf. Ich trommelte auf der Bettdecke und stieß einen Schrei nach dem andern aus, daß es durch das Haus gellte; zuweilen auch sah ich große wilde Tiere, Löwen, Tiger, Wölfe, Bären, lautlos und langsam durch das Zimmer schreiten, ohne daß ich daran dachte um Hilfe zu rufen."

Von der Schilderung dieser Jugendfährlichkeiten rein passiver Natur zu den Denkwürdigkeiten übergehend, bei welchen ihm eine mehr oder weniger aktuelle Rolle zugefallen war, erwähnt Feuerbach eines Erlebnisses aus seinem zehnten Jahre, bei welchem er „die Wahrheit des Spruches: «Spiele nicht mit Schießgewehren», an seiner eigenen Haut bestätigt finden sollte." Im Hause nebenan habe der mit ihm fast gleichalterige Sohn eines pensionierten Majors zwei Gewehre mit Feuersteinschlössern besessen, wobei ihnen zum Schlußkommando „Feuer" nur das Pulver gefehlt habe. Diesem Mangel sollte abgeholfen werden, indem ein im Hause wohnender Student die Gewehre bisweilen zu heimlicher Vogeljagd zu benützen pflegte. „Arglos," so fährt Feuerbach weiter fort, „nahmen wir unsere gewöhnlichen Uebungen vor, und zum Abschied, in kürzester Distanz auf der Treppe, feuerte mein Freund sein Gewehr auf mich ab. Nur meiner zufälligen Stellung hatte ich es zu danken, daß der Schuß durch den rechten Arm und die linke Hand anstatt durch die Brust ging."

Indessen sollte sich noch ein anderes Sprichwort bei diesem Anlaß bewähren, das Sprichwort: Es ist kein Unglück so groß, es trägt ein Glück im Schoß. Die Affäre half Feuerbach von der Militärpflicht befreien, indem in den Fingern seiner linken Hand einige Schrotkörner deutlich spürbar zurückgeblieben waren. In der Ausübung seiner Kunst hat ihn dieser Umstand freilich nie behindert.

Ein zweiter, kaum weniger erheblicher Unfall aus seiner Knabenzeit

ist die Veranlassung geworden, der Feuerbach den Vorteil des freien und gleichmäßigen Gebrauchs beider Hände zu verdanken hatte. Er erzählt darüber selbst: „Nicht sehr lange nach dieser ersten Verletzung fiel ich im Hause eines anderen Bekannten bei der Verteidigung einer aus alten Kisten hoch auferbauten Ritterburg in voller pappendeckelner Rüstung vom höchsten Turm herab und brach das Schlüsselbein."

Das Unglück an sich wäre nicht so sehr groß gewesen, wenn es nicht von erschwerenden Nebenumständen begleitet worden wäre. Für die Nacht desselben Tages, an welchem das Ereignis statt hatte, — es war der 1. August des Jahres 1839 — war die Abreise des Vaters nach Italien festgesetzt. Die Vorbereitungen, Pläne und Studien, die der Ausführung und endlichen Erfüllung dieses seines heißesten Lebenswunsches vorausgegangen waren, hatten ein ganzes Jahr ausgefüllt, so daß sich selbst in dem kindlichen Bewußtsein des Sohnes eine ungefähre Vorstellung von der Wichtigkeit des Vorganges ausgebildet hatte, denn gar oft hatte er den Vater ausrufen hören: „Ach, endlich, endlich — ein solches Glück für mich! Wenn es nur nicht zu spät ist!" Aus Furcht nun, daß durch das Bekanntwerden seines Unfalls die Abreise des Vaters störend durchkreuzt werden möchte, verbarg der Sohn, so gut er konnte, unter den größten Schmerzen das Geschehene bis zum nächsten Morgen nach des Vaters Abschied, was zur Folge hatte, daß seine Wiederherstellung sich um Monate verzögerte, in welchen er ganz auf den Gebrauch des linken Arms beschränkt blieb. Ironisch fügt Feuerbach seiner Schilderung hinzu, daß diese unerfreulichen Folgen seines Heroismus ihm das Rittertum frühe gründlich verleidet hätten.

Ein zweiter Vorfall aus Feuerbachs Knabenzeit, dessen Kenntnis sich auf eine Mitteilung aus dem Munde der Mutter stützt, dürfte nicht minder geeignet sein, die frühzeitig bei ihm auftretende starre Energie des Willens zu charakterisieren. In der Erregung des Augenblicks war dem Knaben eines Tages eine bis dahin nicht üblich gewesene, aber zweifelsohne sehr verdiente Züchtigung widerfahren. Die Art und Weise, wie der von der Strafe Betroffene sich unmittelbar hierauf bleich und schweigend aus dem Zimmer stahl, veranlaßte die Mutter ihm unverweilt nachzufolgen. Sie kam eben recht, um seinen Händen ein großes Küchenmesser zu entreißen, mit dem er sich zu entleiben Anstalten traf.

Dieser Vorgang, der auf den ersten Blick mehr tragikomisch, als tragisch erscheinen mag, hat der Mutter auf alle Zeiten hinaus als ein deutlicher Fingerzeig für ihr in Zukunft dem Sohne gegenüber zu befolgendes Verhalten gedient: sich jedes nicht ganz wohlbedachten oder gar gewaltsamen Versuches der Einmischung in die Sonderart dieses, bei all

seiner Weichheit doch so entschiedenen Naturells zu enthalten. Auch dem reifen Menschen und Künstler gegenüber blieb es dasselbe und unterschied sich nur graduell in der Wahl der anzuwendenden, Einfluß und Erfolg versprechenden Mittel. Es lief beim Kinde, wie beim Manne stets auf dieselbe Erfahrung hinaus: jederzeit zugänglich für Gründe und bereit, auf ein gutes Wort durchs Feuer für Jemanden zu gehen, zeigte er sich ebenso starr und unlenksam gegenüber willkürlichen Eingriffen in sein individuelles Sonderleben.

Die Eltern, die ihn genugsam von seiner harmlos gutmütigen Seite kannten, gewährten ihm denn auch nach Außen hin alle jene Freiheit, die für die Seele des Kindes dasselbe bedeutet, was die frische Luft für Körper und Gesundheit. In behaglicher Rückschau widmet Feuerbach „seiner Wirksamkeit als Straßenjunge" einen besonderen Abschnitt, dankbar dabei der Eltern gedenkend, die den Grundsatz gehabt hatten, ihn in den Freistunden auch wirklich ganz frei zu lassen. „So kam es," beginnt er seine Beichte, „daß ich einer der bekanntesten Gassenbuben in unserem Revier war. Prügel hin und her, manchmal große Schlachten! Zerbrochene Fenster und Laternen bezeichneten damals meine Pfade."

Wirklich wußten noch in späten Tagen die Schul-, Spiel- und Zeitgenossen Feuerbachs viel von der Unerschöpflichkeit seiner launigen Einfälle und der heitern Ausgelassenheit seines Wesens zu erzählen, und wie er der Liebling von Jung und Alt gewesen.

„Turnen, Schwimmen, Schlittschuhlaufen, Boxen, Radschlagen, auf hohen Stelzen einen Walzer tanzen, oder die Waden eines harmlos Vorübergehenden mit nie fehlendem Pfeilschuß schädigen," heißt es weiter in dem jugendlichen Sündenregister, „gehörte damals zu unseren bekanntesten Belustigungen. Hohe Münster und ganze Städte aus Pappendeckel aufzubauen, liebte ich sehr. Auch Kriegsschiffe jeglicher Art und Größe, mit vollem Segel- und Takelwerk, wurden ausgeführt, und auf dem Nebenarm des sogenannten Mühlenbaches war meine Flotte die stärkste und gefürchtetste. Daneben fehlte es nicht an pochenden Eisenhämmern und klappernden Mühlen. Der ganze kleine Stadtteil, «die Insel» genannt, war demnach mit Industriellem unserer Mache angefüllt; wie mich nachträglich bedünken will, nicht immer zu Nutz und Frommen der rechtmäßigen Besitzer."

Auf die Schule übergehend weiß er von sich zu rühmen, fast immer der Erste in seiner Klasse gewesen zu sein, setzt indessen hinzu, daß die bildsame Luft im elterlichen Hause und daneben ein fortlaufender tüchtiger Privatunterricht über alle Schwierigkeiten hinweghalfen. In der That möchte es auch ohne diese Nachhilfe zuweilen schwierig gewesen sein,

Schritt mit den Uebrigen zu halten, da er sich sehr frühzeitig darin gefiel und häufige Strafen dafür zu erdulden hatte, daß er sich zu seiner eigenen und seiner Mitschüler Belustigung während des Unterrichts verstohlen seinem unwiderstehlichen Trieb zum Zeichnen überließ. Einer seiner Lehrer soll ihm diese Leidenschaft anscheinend freundlich nachgesehen, am Schluß der Stunde aber, zur Strafe für seine Unachtsamkeit, regelmäßig die Erzeugnisse seines künstlerischen Gestaltungstriebes an sich genommen haben.

Gleichwohl scheint im Großen und Ganzen ein sehr gutes Verhältnis zwischen ihm und seinen Lehrern die Regel gewesen zu sein. „Meinen Gymnasialprofessoren," sagt Feuerbach selbst, — „zwei davon waren Geistliche an der Jesuitenkirche — habe ich stets ein freundliches Andenken bewahrt. Vikar Schellenberg, ein liberaler, herzensguter, vorurteilsloser Mann, gab uns höheren Religionsunterricht, d. h. Religionsgeschichte. Wir liebten ihn sehr, und nach langen Jahren, kurz vor seinem Tode, konnte ich ihm noch meinen Dank ausdrücken, daß er mich vernünftig denken gelehrt hatte."

Von höchst eigentümlicher, von seinem ausgelassenen Treiben außerhalb des Hauses ganz abweichender Art scheint das Verhältnis Feuerbachs zu seiner um zwei Jahre älteren Schwester Emilie gewesen zu sein, zumal in den früheren Kinderjahren. Nach seiner Schilderung war sie „ein zartes Geschöpfchen, feingliedrig, voller Beweglichkeit, geistig hoch begabt, voll Witz und Phantasie und voll heißer Leidenschaftlichkeit. Von frühester Jugend ganz aufeinander angewiesen, spielten wir beide ein phantastisches Märchenleben in dem wirklichen Leben. Das Spiel dauerte vom Morgen bis zum Abend. Meine Schwester war unerschöpflich im Erfinden[1]). Ihre poetischen Einfälle erfüllten sie ganz und gar, während ich früh nach anschaulicher Gestaltung strebte. Es war gewiß oft verwunderlich zu sehen, wie in der ausschließenden Beschäftigung mit den seelischen Gewalten, die uns über den Kopf wuchsen, Keines von uns über sich selbst hinaus so recht zu dem Andern kommen konnte.

„Wäre die drohende Wolke von Vaters Nervenverstimmung nicht stets über uns gestanden, so würde unsere Jugend eine sehr glückliche gewesen sein; und auch so war sie noch reich und heiter. Mein Vater hatte in seiner tiefen Liebe und in der Erinnerung an die Vergangenheit eine Art von geheiligter Rücksicht für seine Kinder; seine Reizbarkeit traf uns nie persönlich, er verbarg sie vor uns, so gut er konnte. Das Uebrige ließ uns der jugendliche Leichtsinn verschmerzen."

[1]) Unter der Chiffer E. F. sind in den 60er Jahren einige Märchen von ihr in Druck erschienen.

Im Frühling 1840 war nach fast zehnmonatlicher Abwesenheit — „als ein ziemlich stiller Mann", wie der Sohn sich ausdrückt — der Vater aus Italien heimgekehrt. Die Reise hatte nicht so günstig auf seine Gesundheit gewirkt, als man es von der Erfüllung eines so lange ersehnten Wunsches erwarten durfte. Klima und unmäßige Anstrengung waren ihm vielfach schädlich gewesen und, kaum war er zurückgekehrt, begannen die gewohnten Uebel wieder ihre Herrschaft zu behaupten.

„Der geistvolle Redefluß, der ihm in seinen guten Stunden eigen war, der feine Humor, der zündende Witz, das Alles schien größtenteils versiegt; das Bewußtsein, die Reise zu spät gemacht zu haben, die engen kleinen Verhältnisse der Freiburger Universität mögen neben körperlichen Leiden die Ursache dieses stetigen Gemütsdruckes gewesen sein". So deutet in den Aufzeichnungen aus seiner Jugendzeit Feuerbach seines Vaters Zustand. Doch herrschte im Uebrigen nach wie vor geistig das angeregteste und selbst geselliges Leben im elterlichen Hause, unter dessen Dache so ziemlich Alles aus und ein zu gehen pflegte, was von bedeutenden Menschen am Orte lebte oder vorübergehend denselben berührte. Häufige Ausflüge in Freiburgs herrliche Umgebungen nährten daneben den Sinn und die Freude an der Natur, und ruhte auch des Vaters Harfe längst mit zerrissenen Saiten in einer Ecke des Studierzimmers, so lockte dafür ein guter Flügel beide Eltern zu häufigem gemeinsamen Spiel. „Alles Schöne in Natur, Kunst und Leben", schreibt Feuerbach, dieser Zeiten gedenkend, „wurde mit Interesse aufgenommen, und wir Kinder hatten unseren Anteil an dem, was vorging, da wir nie in einer Kinderstube abgesperrt waren. Es wurde auch viel gute Musik gemacht; Haydn, Mozart, Beethoven waren mir immer in den Ohren. Diese Klänge, von Kindheit an gewöhnt, waren Veranlassung, daß ich, ohne musikalisch gebildet zu sein — ich scheute das technische Lernen — gute Musik von mittelmäßiger gar wohl zu unterscheiden wußte. Der Haß gegen alles Formlose war mir von der Natur eingepflanzt".

Die mächtigsten, nachhaltigsten und folgenreichsten Eindrücke, die auf Feuerbach in dieser Zeit einwirkten, scheinen indessen doch anschaulicher Natur gewesen zu sein. Sein Vater hatte aus Italien Münzen, Gypsabgüsse, Stiche nach Michel Angelo und einige Mappen der München-Schleißheimer Galerie heimgebracht. Diese Sammlungen dürften wohl die bildnerisch sich lebhaft regende Phantasie des Knaben in den Mußestunden hauptsächlich beschäftigt haben. Steht doch Feuerbach nicht an, es unumwunden auszusprechen, daß dieses kleine Museum das Fundament zu seiner späteren künstlerischen Richtung gelegt habe. Bei dieser Gelegenheit erfahren

wir zugleich, daß Rubens und van Dyck vorerst seine auserwählten Lieblinge waren.

Ueber das erste Auftreten seines künstlerischen Talents äußert sich Feuerbach selbst in folgender Weise: „Es war mir so natürlich, sowohl mit der rechten als der linken Hand alle irgend habhaften weißen, grauen, blauen oder gelben Papierstücke mit Kreide oder Kohle anzufüllen und in hübschen noch vorhandenen Geburtstags- und Weihnachtszeichenbüchern unmögliche Kompositionen zu versuchen, daß ich dies für etwas ganz Selbstverständliches hielt. Ich hatte den Kopf voller Bilder; warum sollte ich sie nicht festhalten, so gut es anging? Allerdings war von dem ersten Hasen, der die Namensunterschrift vertrat, bis zu den Germanenschlachten, welche die Uebergangsperiode bildeten und Jahre lang meine Phantasie erfüllten, ein bedeutender Weg.

„Die erste mir selber klar in das Bewußtsein tretende künstlerische Gemütsbewegung empfand ich als unnennbare Wonne, da ich einen lebensgroßen schlafenden Barbarossa zeichnete, hinter ihm einen ernsten hochgeflügelten Engel, der mit erhobener Rechten Schweigen gebot, während ein paar kleine Genien mit Blasinstrumenten Lärm machen wollten. Die Zeichnung ist noch in meinem Besitz, da sie mir erinnerungswert erschien[1]) und ich von da an geneigt war, bis auf einen gewissen Grad den Wert meiner Arbeiten nach dem künstlerischen Glücksgefühl ihrer Entstehung zu messen. Ich war damals zwölf Jahre alt und versuchte mich auch kühnen Mutes in der Plastik. Alle unsere Schränke waren mit meinen Lehmgeschöpfen gekrönt. In der Folge glückte mir auch hie und da eine Büste, wie ich denn in solcher Weise ein leidlich ähnliches Bildnis meines Vaters zu stande brachte, welches auch wirklich in Gyps gegossen wurde".

Die Ansichten über die Begabung des jungen Feuerbach begegneten sich im Großen und Ganzen in der damaligen Freiburger Welt in der Annahme eines Wunderkindes, scheinen indessen auch zu jener Zeit schon eine lebhafte Streitfrage gebildet zu haben. Auch Feuerbach selber bestätigt, daß die Urteile über seine künstlerischen Bestrebungen sehr verschieden gelautet hätten. „Viele unserer Freunde neigten dazu, jeden Krickel Krackel für den Ausfluß eines Rafaelschen Genies zu halten, besonders da eine Rafaelmütze mir sehr gut zu Gesichte stand. Der Zeichnungsprofessor am Gymnasium aber war anderer Meinung; er sprach mir rundweg alles und jedes Talent ab".

---

[1]) Die Zeichnung ist auf unbekannten Wegen in den Besitz des Kunstvereins in Freiburg i. B. übergegangen.

Die natürlichen Begleiterscheinungen eines beginnenden selbstthätigen Schaffenstriebes: Abneigung gegen das Zeichnen nach Vorlagen, mangelndes Bedürfnis für methodisch sorgfältige Behandlung der erteilten Aufgabe, mögen dies absprechende pädagogische Urteil, wie so oft in ähnlichen Fällen, auch hier veranlaßt haben.

Höchst bezeichnend für die Natur von Feuerbachs Talent und die Anfänge seiner bewußt künstlerischen Thätigkeit war das gleichzeitig auftretende Bedürfnis nach malerischer sowohl, als plastischer Ausgestaltung der ihn bewegenden Ideenwelt. Thatsächlich neigte der Sinn des Knaben sogar längere Zeit entschieden mehr der Bildhauerei als der Malerei zu, stieß aber auf Widerstand von seiten des Vaters, dem für die Aufgaben ächter Plastik die modernen Lebensbedingungen allzu ungünstig beschaffen erscheinen wollten. Da der Sohn in diesen Dingen geneigt war, sich der Einsicht des Vaters bedingungslos zu unterwerfen, blieb diese Frage für ihn ohne ernstere nachwirkende Bedeutung. Ihm genügte schließlich, sich des Einen versichert halten zu dürfen, zur Künstlerlaufbahn ein für allemal bestimmt zu sein; eine Entscheidung, zu welcher der Vater nicht ohne lange und sorgsame Erwägungen geführt worden war, denn für die Wahl des Künstlerberufes würde von seiner Seite am wenigsten auf Zustimmung zu rechnen gewesen sein, wenn nicht alle Anzeichen darauf hingedeutet hätten, daß der Sohn von der Natur zu Außerordentlichem berufen sei. Aber mit jedem Jahre immer lebhafter war diese, sein ganzes Dichten und Trachten beherrschende natürliche Veranlagung hervorgetreten, so daß sie schließlich störend in den Gang seiner übrigen Studien einzugreifen begann.

Feuerbach berichtet über diese Zeit selber mit folgenden Worten: „Im fünften Jahre meiner Gymnasialstudien ward ich unruhig und that, wie man zu sagen pflegt, nicht mehr gut. Es wurden Zeichnungsproben nach Düsseldorf geschickt, an Lessing und Schadow. Lessing antwortete, der junge Mensch solle sein Gymnasium absolvieren und dann weiter sehen. Schadow aber schrieb: der junge Feuerbach könne nichts Anderes werden als Maler und möge sofort kommen.

„Daß ich mich dieser letzteren Meinung mit größter Leidenschaft zuwandte, war selbstverständlich. Ich quälte meinen kränklichen Vater so lange, bis er müde wurde und seine Einwilligung gab. Er that es ungerne, da ihm Lessings Meinung als die richtige erschien, die sie auch war. So wurde ich denn im Frühling 1845, in meinem noch nicht vollendeten sechzehnten Jahre nach Düsseldorf geschickt, wo ich bei Verwandten unserer Freiburger Freunde Professor v. Wolzogen, als Pensionär wie ein Kind des Hauses aufgenommen ward.

„Und ein Kind war ich auch," schließt Feuerbach das Kapitel seiner Jugenderinnerungen, „ein vertrauensseliges, trotz des ungebundenen Straßenlebens von allem Gemeinen entfernt gebliebenes Kind; brennend vor Eifer in der Sehnsucht nach einem unbekannten Ziel und glückselig in all' den Illusionen, die bisher meine Welt vergoldet hatten".

Zweites Kapitel.

Erste Lehrjahre.

Düsseldorf.

1845—1848.

Im Allgemeinen bleibt es stets eine mißliche, wenn nicht müßige und unfruchtbare Sache, den Entwicklungsgang eines Talents von andern Voraussetzungen aus in seinen Möglichkeiten berechnen zu wollen, als nach Maßgabe der Umstände, unter welchen er thatsächlich erfolgte. Gleichwohl kann man fragen, obschon kein Zweifel darüber bestehen konnte, daß Feuerbach zum Künstler geboren war, ob es wohlgethan und nicht wirklich verfrüht gewesen sei, ein so junges, in der allerersten Gährung begriffenes Talent jetzt schon dem Studium der Kunst zu überweisen, nur um seinen frühzeitigen Impulsen in dieser Richtung zu Willen zu sein.

Feuerbach selbst hat in der Folge geglaubt, sich der Ansicht anschließen zu sollen, daß es mit seinem Eintritt in die Düsseldorfer Akademie zu früh an der Zeit und für ihn besser gewesen wäre zuvor das Gymnasium zu absolvieren. Allein es waren weder unbefangene noch zutreffende Gründe, die ihn zu dieser Ansicht geführt haben. Von der Ueberzeugung ausgehend, daß seine in Deutschland verbrachten akademischen Studienjahre für ihn sieben verlorene gewesen seien, ist er in diesem Glauben zu der Annahme gelangt, daß, wenn er seine künstlerische Laufbahn *nach* vollendeter Gymnasialbildung angetreten haben würde, er durch die größere geistige Reife wohl frühzeitiger die richtigen und rettenden Wege zu erkennen in der Lage gewesen wäre. Allein im Wesentlichen würde ihm dies keine seiner Erfahrungen erspart haben, denn ihre Ursachen lagen zu tief: sie wurzelten nicht im Zufall, sondern ebensowohl in ihm selbst, als in seiner Zeit.

Feuerbach unterschätzte bei seinem späteren Urteil den Wert der instinktiven Impulse, die ihn als Knaben schon beherrscht hatten. Sie waren nichts Anderes gewesen, als der allernatürlichste Ausfluß seiner produktiven Veranlagung, die sich gegen die einseitige und ausschließliche Pflege des Wissens auflehnte und aus dem Banne eines pedantisch pädagogischen Schulwesens hinaus, mit aller Macht einer Welt zustrebte, von der seine ungestüm erwachte Phantasie die Befriedigung ihrer Ansprüche erhoffte.

Seiner jugendlichen, an großen Beispielen genährten Seele hatte dabei der göttliche Urbinate in Knabengestalt vorgeschwebt, von dem es heißt, daß er in seinem zwölften, nach andern Angaben sogar schon in seinem zehnten Lebensjahre zu Meister Perugino in die Lehre gekommen sei und in seinem achtzehnten Jahre als ein fertiger Meister vor der Welt dagestanden habe. Dabei hatte sich dem Knaben Anselm die naheliegende Frage aufgedrängt: Wie nun, wenn Jener auch erst das Gymnasium in Freiburg im Breisgau hätte absolvieren sollen? Und weiter mochte er sich gefragt haben, ob Rafael etwa weniger auf der Höhe der Bildung und des Wissens seiner Zeit gestanden habe, weil er erst Hand und Auge und dann erst sein Gedächtnis geübt habe? Mochte dessen Geist nicht vielmehr gerade darum, weil er von keinem unverdauten Wissensballast beladen und im „Können" früh geübt, gereift und gefestigt war, sich eine um so größere Fähigkeit bewahrt haben, sich alles dessen, gleichsam im Fluge, bemächtigen zu können, was in seinen Gesichtskreis trat und seinem künstlerischen Wesen in Wirklichkeit gemäß und förderlich war? Er selbst aber, wie sollte das weiter mit ihm werden? Hatte nicht auch er — in Vieler Augen ein Wunderkind — schon in seinem siebenten Jahre angefangen, die Welt, so wie sie seinem Auge sich darstellte, im Runden und auf der Fläche, in Thon und in Farben nachzubilden?

Man kann Feuerbach die Berechtigung zu einer solchen Parallele bestreiten; Niemand aber, der gerecht sein will, wird sich dabei der Einsicht verschließen dürfen, daß die äußeren Bedingungen für den Beginn einer künstlerischen Laufbahn für ihn von vornherein unendlich viel ungünstiger lagen, als die Voraussetzungen unter welchen die Entwicklung und Ausbildung Rafaels, dieses auserlesenen Günstlings der Götter, sich vollzog. Hatte dieser doch vor jenem einen Vorteil voraus, der durch nichts Anderes ersetzt werden kann. Das Glück nämlich, einem Volk und einer Zeit anzugehören, deren ganze Geistesrichtung ein so ausgesprochen künstlerisches Gepräge an sich trug, daß jedes, und selbst ein von der Natur mäßig ausgerüstetes Talent unter dem Segen dieses Zustandes sich gleichsam selber zu übertreffen vermochte.

Die Zeit dagegen in der Feuerbach geboren ward und heranwuchs war eine kunstarme; sein eigenes Volk im Geschmack aufs tiefste verkommen, in seinem künstlerischen Können zum Ungeschick herabgesunken. Es war eine Zeit, in der man ein berühmter Mann werden, für eine Größe und einen Meister in der Kunst gelten konnte, auf Grund von Leistungen hin, auf welche die Welt von heute mit Gleichgiltigkeit oder mitleidigem Achselzucken herabsieht. Leider in den meisten Fällen, ohne damit ein sonderliches Unrecht zu begehen.

So muß denn gleich zum Eingang das harte Wort ausgesprochen werden: Es gab um die Zeit, in der Feuerbach seine künstlerische Laufbahn antrat, — die Sache ernst genommen — in Deutschland keinen lebenden Meister, bei dem sich das Fundament aller Kunst, das Handwerk in ihr, in diesem Falle die Technik der Malerei, auf klaren und sicheren Grundlagen erlernen ließ. Ging doch selbst die Verschiebung der Begriffe von Kunst so weit, daß man in weiten und herrschenden Künstler- und Laienkreisen von der farbigen Erscheinung überhaupt Abstand nahm und auf alle Bestrebungen in koloristischer Richtung mit Geringschätzung herabblickte.

Was würden zwei Jahre weiteren Gymnasialstudiums für Feuerbach haben bedeuten können, gegenüber dieser gewaltigen Lücke im künstlerischen Vermögen und Können und der Einsicht seiner Zeit? Keine Schulbildung, ja nicht das gesamte Wissen dieser Zeit hätten ausgereicht, diesen Mangel für ihn auszugleichen. Wäre irgend ein Wissen dazu vermögend gewesen, so hätte gerade er, in der geistigen Atmosphäre, die ihn in seinem elterlichen Hause umgeben hatte, vor allen Andern einen Vorsprung sondergleichen voraus haben müssen. Daß dieser Einfluß sich nicht als ausreichend erwies, um die Nachteile jenes allgemeinen Uebelstandes auszugleichen oder auch nur in erheblicher Weise abzuschwächen, bestätigte nur wieder die alte Erfahrung, daß selbst der höchsten theoretischen Erkenntnis die Fähigkeit zur Leitung und Führung des schöpferischen Talents abgeht, wo es sich um dessen praktische Schulung handelt. So anregend sie unter Umständen auf den fertigen Künstler einzuwirken vermag, — für den Lernenden, den Werdenden hat sich zu allen Zeiten die bescheidenste Unterweisung in den berufsmäßigen Hantierungen der Kunst, insofern sie nur auf gesunden Grundlagen beruhte, immer unendlich viel fruchtbarer und förderlicher erwiesen, als die erleuchtetste Art von theoretisch-ästhetischer Belehrung.

Es gab Niemanden, der in diesen Dingen klarer sah und dachte, als Feuerbachs Vater. Was heutzutage für Aller Ohr so selbstverständlich klingt, daß es auszusprechen Jedem als überflüssig erscheinen mag, die Ansicht: das Erste, was einem Maler not thue, sei immer, daß er auch wirklich

malen könne, ist vom Vater, dem Sohne gegenüber, stets mit aller Entschiedenheit betont worden. Nachdem festgestellt war, daß Anselm Maler und nicht Bildhauer werden sollte, war daher bei den Erwägungen über die Wahl des für ihn geeignetsten Studienortes für Düsseldorf der Umstand ausschlaggebend gewesen, daß das Ansehen der dortigen Schule auf ihrem Ruf als Hauptpflegestätte des Kolorits beruhte. Es war damals üblich, die Düsseldorfer Schule summarisch als die Vertreterin des Realismus zu bezeichnen. Im Gegensatz dazu galt die Münchener Schule, mit ihrer Monumentalkunst, als die Pflegerin der idealistischen Richtung. Zur Charakterisierung der künstlerischen Atmosphäre, in die Feuerbach einzutreten im Begriffe stand, ist es nötig, hier ein Wort vorauszuschicken. Düsseldorf wie München war die Tendenz zur Schaffung einer deutsch-nationalen Kunst gemeinsam. In München stützten sich diese Bestrebungen auf die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts, indem man die Formen und Ausdrucksweisen von diesseits und jenseits der Alpen in die eigene Kunst herübernahm. Auch die Kunst Düsseldorfs stand unter dem Einfluß des Mittelalters, aber in einem ganz anderen Sinne, als dies in München der Fall war. Sie hatte nichts zu thun mit der Kunst des Mittelalters, sondern mit dessen Geschichte und Leben. Dies hing mit einer allgemeinen geistigen Bewegung zusammen, die in der Literatur jener Tage, in der sogenannten romantischen Schule ihren Ausdruck gefunden hatte. Die Kunst Düsseldorfs war eine Parallelerscheinung, wenn nicht das Kind dieser Literatur. Ihr Streben galt der Verwertung und Verherrlichung der mittelalterlichen und überhaupt der geschichtlich vorzeitlichen Vorgänge und Lebensformen, und zwar mit der Tendenz ihrer realistischen, d. h. vermeintlich realistisch rekonstruierten Darstellung.

Der Versuch, auf solchem illusionären Wege Vergangenes, Niegeschautes und Nieerlebtes im Sinne der handgreiflichen Wirklichkeit zu überzeugendem Leben auf der Leinwand wieder auferwecken zu wollen, mußte notwendigerweise mißglücken. Diese schwerste Aufgabe in der Kunst kann nur gelingen, wo der Wille mit der Fähigkeit zur idealistischen Behandlung des Gegenstandes, oder zum wenigsten eine rein naive Auffassungsweise der Darstellung zu Hilfe kommt. Wo diese Voraussetzungen nicht erfüllt sind, wird sie stets und unvermeidlich an der Klippe der Trivialität oder des theatralisch Posierten scheitern.

Die Düsseldorfer Schule jener Tage lieferte den Beweis hiefür. Sie hatte weder die Fähigkeit zur naiv unmittelbaren Gestaltung der wirklichen Erscheinung, noch auch besaß sie die Kraft, um einen Gegenstand in seinem tief menschlichen Kern erfassen und mit einem höheren Lebensgehalt erfüllen

zu können. So blieb sie in der Regel an den Aeußerlichkeiten des Stoffes hängen; stellte ihn zur Sicherung und Erhöhung seiner Wirkung in den Dienst der tendenziösen Interessen des Augenblicks, um ihn, mit dem Erlöschen dieses Interesses, der Vergessenheit überliefert zu sehen.

Neben den literarischen und patriotisch geschichtlichen Tendenzen, die sich in der Kunst Düsseldorfs widerspiegeln, sind es besonders auch konfessionelle Strömungen und Konflikte der Zeit, die eine Rolle in ihr spielen. Den kirchlich-katholisch abgeschwächten Madonnen- und Heiligenfiguren der Deger und Müller stellten Lessing und seine Nachahmer demonstrativ die Reformatorengestalten des Protestantismus und zelotische Sektierer inmitten ihrer wohl- und übergenährten pfäffischen Widersacher mit dem ganzen Troß und Elend der dreißigjährigen Religionskämpfe gegenüber. Daneben lieferte, unter Hervorkehrung seiner profangeschichtlichen Seite, das alte Testament reichlichen Stoff. Wer hätte sie nicht gekannt, jene im Exil und in der Wüste trauernden, und auf den Trümmern von Jerusalem klagenden Juden? Ihnen gesellten sich die Helden und Heldinnen der vaterländischen Sage und Geschichte, von Siegfried und Kriemhilde und Hermann dem Cheruska an bis zum letzten Hohenstaufen herab. Die berühmten Liebespaare aller Zeiten, vom hohen Liede angefangen, schlossen sich ihnen an mit Scharen von liebeskranken Klosterinsassen beiderlei Geschlechts und einer Legion von Burgfräuleins ohne Namen, im Geleite schmachtender Ritter, Troubadours und Falken tragender Edelknaben. Die typischen Gestalten aus der gesamten Literatur des In- und Auslandes, von Shakespeare und Cervantes an bis zu Tieck und Uhland, alle erschienen sie auf der Bildfläche, und überblickt man daneben die Fülle der gleichzeitigen Erzeugnisse auf den Gebieten des beginnenden novellistischen Genres und der Landschaftsmalerei — nebenbei bemerkt des weitaus verdienstlichsten Teiles unter allen Leistungen der Schule — so wird man nicht anders können, als einräumen müssen, daß sich ein überaus reges Treiben, das Bild eines wahren Turnierspiels auf dem Tummelplatz der künstlerischen Phantasie darbietet. Und doch — vielleicht den einzigen Alfred Rethel ausgenommen — wie wenig ist es, was diese Zeit an Werken von wirklich innerer Größe und wahrhaft dichterischer Kraft der Nachwelt überliefert hat! Ihre geistige Signatur ist die Sentimentalität, und wie verschwindend ist dabei die Auslese an Dingen, an denen ein Schüler sich in irgend einem Sinne zum Meister heranzubilden vermöchte!

Sehen wir zu, wie der angehende Kunstjünger des neunzehnten Jahrhunderts sich bei seinem Eintritt in diese Welt voll verwirrender kaleidoskopartiger Eindrücke zurecht zu finden wußte.

Düsseldorf war erst während der unmittelbar vorhergegangenen zwei Jahrzehnte wieder zu Ruf und eigentlicher Bedeutung als Kunststadt gelangt. Die Schule hatte unter den Nachwirkungen der Kriegsjahre zu Ende des vorigen und zu Anfang dieses Jahrhunderts, und besonders auch in Folge der Flüchtung ihrer berühmten Gemäldegalerie nach München an einem empfindlichen Niedergang gelitten.

Das Verdienst an ihrem neuen und raschen Wiederemporkommen gebührte in erster Linie ihrem derzeitigen Direktor Wilhelm v. Schadow, der im Jahre 1826, als Nachfolger von Peter Cornelius, zur Leitung der Anstalt aus Berlin nach Düsseldorf berufen worden war. Was den raschen Wiederaufschwung der Schule herbeigeführt hatte, war allerdings zum wenigsten Schadows eigene künstlerische Thätigkeit gewesen. Das Meiste hatte sein Ansehen als Lehrer dazu beigetragen, das er sich schon zuvor in Berlin erworben, und das groß genug war, um die Mehrzahl seiner dortigen Schüler zu veranlassen, zu gleicher Zeit mit ihm nach Düsseldorf zu übersiedeln. Dieses Lehrtalent und dazu ein großes diplomatisches Geschick, in Verbindung mit seinem Einfluß in den hocharistokratischen Kreisen Norddeutschlands, waren es vorzugsweise gewesen, womit er es verstanden hatte, Düsseldorf in so kurzer Zeit zum wichtigsten Kunstmarkt von ganz Deutschland zu erheben.

Zu den Schülern, die Schadow von Berlin aus an den Rhein nachgefolgt und die es dann hauptsächlich gewesen waren, welche Düsseldorf zu seinem Rufe als der ersten Heim- und Pflegestätte der damaligen Kunstbestrebungen in koloristischer Richtung verhelfen sollten, hatten unter Andern Lessing, Hübner, Bendemann, Hildebrandt und Köhler gehört, denen sich in der Folge noch Karl Sohn, Schirmer, Müller, Deger u. a. m. zugesellten. Die Meisten darunter bekleideten zur Zeit von Feuerbachs Eintritt in die Düsseldorfer Schule bereits Professuren an der Akademie. Nur Lessing hielt an seiner unabhängigen Stellung außerhalb der Schule fest.

Schadow wollte Feuerbach als Spezialschüler in seinem eigenen Atelier untergebracht wissen. Dieser Anfang war keineswegs nach Feuerbachs Sinne; er wäre lieber, wie alle andern, einfacher Klassenschüler geworden. Allein er war bereits unterrichtet, daß Schadow sich nicht nur als Direktor, sondern als Diktator fühle und daß es nicht ratsam sei, zumal einer solchen Auszeichnung gegenüber, eine dessen Wünschen und Anordnungen zuwiderlaufende eigene Meinung zu äußern. Doch erteilen wir Feuerbach selbst das Wort: „Am 9. April," so berichtet er in seinem ersten Schreiben vom 14. April 1845, „kam ich gegen Mittag in Düsseldorf an, ward auf das Freundlichste empfangen und in ein artiges kleines

Zimmer geführt, das die Aussicht in ein Gärtchen hat, und in dem ich gleich heimisch war. Herr und Frau Trenelle sind sehr gut gegen mich; ich bin prächtig aufgehoben.

„Noch denselben Abend wurde ich zu Direktor v. Schadow gerufen, der im Kreise seiner Angehörigen und Freunde dasaß wie ein Fürst, von seinem Hofstaat umgeben. Ich machte meine Kratzfüße mit einigem Herzklopfen. Er gab mir die Hand und sah heiter aus. Ich glaube auch, daß er einen Witz machte und selbst darüber lachte. Dann wandte er sich ernsthaft um und sprach zu mir: ‚Aus Ihren Zeichnungen sieht man das Talent, aber Sie müssen u. s. w. Es ist unumgänglich notwendig, daß Sie' u. s. w. Er redete in ernsthaftem, langsamem Ton und sehr eindringlich, wie mir schien. Darauf wurde musiziert und ich verabschiedete mich, sobald ich konnte

„Zum ersten Mal im Atelier sagte Herr von Schadow sehr wenig, machte keine Scherze mehr und setzte mir ein Gypsstück auf. ‚Da, zeichne dies!' Ich that es mit Eifer und Gewissensangst. So zeichne ich in Schadows Atelier seit zwei Tagen von Morgens früh bis Abends spät. Ich habe einen ganz dämonischen Eifer."

Und einige Tage später:

„Es war mir gesagt, daß ich in den Antikensaal kommen würde. Das ist nun doch nicht geschehen, sondern ich soll in Herrn v. Schadows Atelier unter seiner besonderen Aufsicht bleiben. Das Einzige, was ich fürchte, ist, daß ich durch Schadows Güte gar zu sehr gebunden sein werde. Doch wird sich dies wohl fügen; ein Glück muß es ja doch wohl sein, daß er sein Augenmerk so auf mich gerichtet hat, obschon ich lieber einfacher Klassenschüler geworden wäre. Ich habe die Pinsel zu waschen, die Palette zu richten, den Ankauf der Farben zu besorgen und was dergleichen mehr ist. Es nimmt wohl viele Zeit weg, aber ich thue es gern und lerne dabei. Ist doch Rafael selbst einmal Farbenreiber gewesen."

Es ist leicht zu verstehen, daß einem jungen Menschen von so regem Temperament und stets geschäftiger Phantasie, wie sie Feuerbach von Mutter Natur nun einmal auf den Weg mitgegeben worden war, der Zwang einer solchen Arbeitsweise nicht genügen, und er in seinen freien Stunden nicht allein seinen Gedanken, sondern auch seinem Stifte freien Lauf lassen würde, um diesen seinen Gedanken sichtbare Gestalt zu verleihen.

Die Untersuchung, welche Eindrücke von Außen bestimmend auf diese ersten Versuche eingewirkt haben mögen, dürfte nicht ohne Interesse sein. Daß es ein hochdramatischer Stoff war, auf den die Wahl fiel, wäre an sich nichts Verwunderliches und leicht aus der Sinnesart der Jugend zu erklären, die sich mit Vorliebe an die schwierigsten Aufgaben wagt; daß

dem Versuche aber ein urgermanischer Stoff zu Grunde lag, war ein bezeichnender Beleg dafür, mit welch vollen Segeln der Sohn des klassischen Archäologen bereits in den Strömungen des Tages dahinsteuerte.

Die Komposition, auf einem Bogen gelben Tonpapiers in Sepia ausgeführt, behandelt nichts Geringeres als die auf den raudischen Feldern bei Vercelli unter Marius zwischen den Römern und Cimbern geschlagene Schlacht. Es ist begreiflicherweise nach Konzeption und Ausführung eine noch vom größten kindischen Ungeschick zeugende Arbeit, aber sie ist in hohem Grad merkwürdig durch den Umstand, daß eine der größten und reifsten unter den späteren Schöpfungen des Künstlers, die Amazonenschlacht nämlich, in einem ideellen Zusammenhange mit dem Blatte steht und in demselben gleichsam in embryonischer Form vorgebildet erscheint.

Und noch ein zweiter Umstand verleiht dem Blatte eine erhöhte Bedeutung: Auf der Rückseite desselben befindet sich ein an die Eltern gerichtetes Schreiben, das nicht sowohl für den sechzehnjährigen Verfasser, als für Feuerbach überhaupt viel zu charakteristisch ist, um nicht seinem hauptsächlichsten Wortlaute nach hier einen Platz zu verdienen.

Das Schreiben ist vom Oktober 1845 aus Germersheim datiert, wo Feuerbach bei einem Bruder seines Vaters einen Teil seiner Ferien zugebracht und voraussichtlich auch die Komposition selbst entworfen hatte, und lautet:

„Liebste Eltern, nehmt mit diesem Auswurf meiner Idee vorlieb. Wie erbärmlich ist doch diese Zeichnung gegen das Bild, das in meinem Innern lebt. — Der Gedanke ist mir peinlich, es nicht so machen zu können, wie ich will. Ach, wäre meine Idee verwirklicht, was sollte das nicht ein Bild sein, edel, schön, großartig; aber so ist es eine kleine Zeichnung ohne Feuer und Leben, mit erbärmlicher Ausführung; (der Auswurf meiner Idee)", setzt der schonungslos mit sich ins Gericht gehende Autor nochmals in Parenthese hinzu. „Doch wer weiß", tröstet er sich selbst, „vielleicht kommt's noch langsam dazu, wenn ich studiert und wenn ich Uebung habe, denn ich kann ja noch nichts, ich muß erst lernen. — Rafael träumte von seinen erhabenen göttlichen Bildern und Michel Angelo; aber am andern Tage standen sie auch auf der Leinwand. Doch das waren ja große, in der Kunst erfahrene Meister, die Besten der Maler. Ich habe zwar nicht geträumt davon, sondern es lebt in meiner Idee beständig fort, ein ausgeführtes Bild; ich sehe es vor Augen, sehe die Figuren sich bewegen, deutlich, ich könnte es kopieren und kann es doch nicht. Es ist leider kein Traumbild, das mich umgaukelt, es steht, lebt und webt immer in mir, und doch ist es wieder Traum, denn es verfliegt

mit Tücke, wenn ich es niederzeichnen will. Doch was hilft es, wenn ich Euch lieben Eltern von meinem Taumel vorrede. Das Beste, ich nehme Vernunft an und denke an das trockene und doch so wahre Wort Schadows, der diese Komposition ruhig besah und sagte: ‚Wählen Sie einfachere Gegenstände zum Komponieren, das ist viel zu viel, Sie sind dem noch nicht gewachsen‘. — Und er hat nur zu Recht; ich will ihm folgen, will mich mit Gewalt bekämpfen, will, wenn die Gedanken wieder kommen, sie wie Sünden niederdrücken. Doch das innere Feuer wird fortglimmen und wird einmal um so mehr zünden, aber auch erwärmen dabei. Das unsichtbare Bild wird mich von ferne begleiten, wird vielleicht Zeiten lang ganz vergessen sein; wird aber auch mit erneuter Gewalt hervorbrechen, wenn ich es heraufbeschwöre. — —

„Doch was werdet Ihr von mir denken, liebe Eltern, wenn ich Euch so vorschwärme von Dingen, die Ihr vielleicht mißbilligt; denn was bin ich denn jetzt? Noch nichts, en un mot, nichts. Ich will demütig weiter studieren und schaffen, daß ich vorwärts komme, bei tüchtiger Arbeit; ruhig, heiter, ohne Faselei. — Es kommen eben bisweilen solche Gedanken, und es thut mir wohl, mich denen ausschütten zu können, die mich lieben, verstehen und mit mir fühlen.

„Ich will Euch nun“, heißt es sodann weiter, „ein wenig beschreiben, was ich eigentlich wollte, und mit etwas Einbildungskraft werdet Ihr es vielleicht aus dem Wirrsal schlecht gezeichneter Figuren, Pferde ꝛc. ꝛc. herausfinden“.

Wir greifen aus der nun folgenden, allzu weitschichtigen Schilderung der Komposition nur die ersten einleitenden Sätze heraus, in welchen die allgemeine malerische Absicht, wie sie dem Künstler bei seiner Idee vorschwebte und noch 30 Jahre nachher für die Amazonenschlacht maßgebend sein sollte, zu charakteristischem Ausdruck gelangt. Sie lauten: „Ich dachte mir einen unbestimmt trüben Himmel; — ein Lichtstrahl, vielleicht vom Mond oder der scheidenden Sonne beleuchtet, nicht zu grell, die Hauptgruppe. — Nicht große, sondern gedämpfte Farbenpracht, denke ich mir; bestimmte grauliche Farben, die brillant wirken durch die starke Beleuchtung. — Im Feuer meiner Schilderung“, so unterbricht sich der Schreiber zum Schlusse selbst, „finde ich keinen Platz mehr. Verzeiht mein Geschwatz. Ein Anderer würde darüber lachen; aber Ihr seid ja so gut; ich habe einmal mich mit Euch besprochen“. —

Im Winter von 1845 auf 1846 galt es die erste Probe mit Pinsel und Palette. Mit vieler Laune schildert Feuerbach in den Aufzeichnungen aus seinem Leben seine Erstlingsleistungen als Kolorist. „Mein erstes Debut in der Malerei waren zwei Reihen Orden, welche ich auf ein Bildnis des Generals von der Groeben zu malen hatte." Desgleichen: „eine lebensgroße Schaufel nach der Natur in ein auf der Staffelei befindliches Schadowsches Bild. Herr von Schadow schlief nebenan auf seinem Feldstuhl. Beim Erwachen sagte er heftig: „„Schwerenot! dämpfen Sie die Glanzlichter; die Schaufel ruiniert mir das ganze Bild."" In den ersten Wochen mußte ich ein Porträt von Hasenclever, Schadows Schwiegersohn, zur Uebermalung mit Malbutter einreiben. Ich butterte das Bild dergestalt ein, daß des andern Tages Augen und Haare in schwarzen Strömen herabgeflossen waren. Seit jener Zeit bin ich mit Einsalbungen vorsichtiger geworden. Eine zu blaue Luft hinter einem heiligen Longinus brachte mir die Prophezeiung ein, daß ich für Kolorit kein Talent besitze."

Feuerbach war nach seinem eigenen Zeugnis in dieser akademischen Zeit grenzenlos fleißig und von einer „unbehaglichen Gewissenhaftigkeit, ohne," setzt er hinzu, „etwas zu lernen, trotz meines Fleißes. Ich besuchte den Antikensaal; die übrige Zeit verbrachte ich anderthalb Jahre lang in Schadows Atelier. Sommer und Winter hindurch mußte ich die Pinsel waschen, so daß meine Hände gesottenen Krebsen glichen."

Aber nicht erst in diesen späten, nachträglichen Zeugnissen, auch schon in den brieflichen Auslassungen aus dieser Zeit klingt der Ton tiefen Mißbehagens heraus. Früh schon beschleicht den einsam Grübelnden das Gefühl von der verlorenen Zeit und Arbeit, und im hintersten Grund seiner Seele dämmerte bereits ein leises Bewußtsein auf von dem Gegensatz, der sich zwischen seiner innern Welt und Dem aufzuthun begann, was rings um ihn her vorging. „Wenn ich allein bin," schreibt er bereits im Frühjahr 1846, „dann ist mir, als wisse ich, was Kunst ist, und ich bilde mir ein, man könne Künstler sein, ohne einen Strich zu thun. Da ist die Kunst etwas Wohlthuendes, Beruhigendes, Inniges. — Komme ich aber zu andern Malern oder gar auf die Akademie, dann sind plötzlich alle Ideale eingesunken. Da stehen die Professoren, denen man es am Gesicht ansieht, daß sie erfahrene Leute sind, die nie Unrecht haben. Dann komme ich mir erbärmlich vor, und die Schwierigkeiten wachsen riesengroß.

„Schadow verlangt immer großartige Ideen in der Komposition, und die Ausführung will er nach gewissen Regeln haben, die er mit dem Lineal anzugeben weiß. Ich habe nie gedacht, daß man Kompositionen machen kann, die Einem nicht von selbst einfallen.

„Zuweilen gehe ich insgeheim zu Lessing, der noch der Beste ist. Er läßt der Komposition ihren Charakter und korrigiert, was da ist. „„Die Kerls sollten stärker gefesselt sein““ sagte er neulich von einer Seeräuberkomposition; das habe ich verstanden; und er lamentiert nicht über das, was nicht da ist, wie Schadow, der mich mit seiner Güte und seinem Unverstand mutloser macht als durch seinen Zorn.

„Professor Sohn ist krank und mag mich nicht leiden, weil der Direktor mich verhätschelt. Was soll ich thun? — — —

„Sie halten mich für hochmütig und meinen, ich überschätze mein Talent; und es ist doch nur die grenzenlose Freude an der Arbeit, die mir diesen Anschein giebt. Den Rückschlag freilich, der auf die Begeisterung folgt, den kann ich besser verbergen, aber man hält mich dann für launisch. Wie viele mißlungene Versuche zerrissen, verschmiert werden, das weiß Niemand. Meine Hand kann meinen Gedanken nicht nachkommen, und ich weiß nicht, ob sie es je lernen wird.

„Wenn sie nur nicht Alle so alt wären! Es ist mir, als hörte ich sagen: »Man war eben jung und wollte übersprudeln, aber jetzt, jetzt haben wir das Wahre, jetzt, wo der Vulkan erloschen ist, haben wir das gediegene Silber.« — Und jetzt weiß ich, daß sie dann nur die Schlacken haben, eine versilberte Technik ohne Geist. — Siehst Du, der Gedanke ist schrecklich, daß man dazu kommen kann, die goldene, liebe Jugend wie eine Thorheit zu belächeln. Diese Prosa besitzt jetzt unser großer Lessing in sich. Er malt in dem Bewußtsein: du kannst es, du bist der Lessing! — Jawohl, Alles in Kontur und Farbe ist richtig und vollkommen; er ist ein Maler, aber seine jugendliche Seele ist fort. Und so ist es: So lange der Geist der Form nicht mächtig ist, steht er erhaben da. Später, wenn ihn die Form zu beherrschen anfängt, giebt er klein bei. Aber noch später, wenn der Geist die Form beherrscht? Wie dann?

„Esperance! Eternamente Giovine!“

Diese paar Zeilen enthalten ein großes Kunst- und Lebensprogramm. Sein tiefer Inhalt heißt: im Ringen, Streben, Arbeiten sich jung erhalten. Der es ausspricht, zählt siebzehn Jahre. Aber nicht weil er selbst an Jahren der jüngste ist, preist er die goldene Jugend. Was er vermißt an dem Wesen der Männer, die ihm zu Lehrern bestellt waren, von denen der einzige Schadow die Vierzig überschritten hatte, war jenes „Eternamente Giovine,“ jene unsterbliche Art von Jugend, die uns Tizian mit 90 Jahren in seiner Kunst noch als einen Jüngling erscheinen läßt, weil sein Dichterauge nicht altern konnte.

Das erste Studienjahr war abgelaufen; die glückliche Zeit der Heimkehr zum zweitenmal angebrochen. Sie sollte für Feuerbach die Erfüllung eines sehnlichen Wunsches im Gefolge haben. „Die Ferienreise nach der Heimat im September 1846," so berichtet er in seinen Lebensaufzeichnungen „trug mir, nach großen Kämpfen und Schwierigkeiten, die Befreiung von dem Dienste im Schadowschen Atelier ein, welcher mehr und mehr für mich zur Unmöglichkeit geworden war. Freilich verlor ich damit auch seine Gönnerschaft. Wie er mich früher durch Freundlichkeit und übertriebenes Lob verwöhnt hatte, so tadelte er mich jetzt in schroffer und schonungsloser Weise. Sein Stichwort war die falsche Meisterschaft, die jetzt Mode bei den jungen Helden sei, und für die er keinen Pfennig gebe.

„Schadows Urteil über meine letzte Komposition — ich glaube es war Bacchus unter den Seeräubern — eine Idee, die mein Traum bei Tag und Nacht in Düsseldorf wie später in München war — Schadows Urteil darüber lautete: ‚Es sei Talent darin, aber keine Vernunft. Das Edle und Große könne er mir nicht geben, das würde hervorgebracht durch den heiligen Geist und durch noch Etwas, was er nicht nennen wolle.' — „Ich war nun Klassenschüler und hatte die Aufgabe, das Vorurteil der Professoren und Mitschüler gegen meine vormalige Günstlingsschaft allmählich zu entkräften.

„Ziemlich befreundet war ich mit Mintrop, dem vierzigjährigen Bauernkinde. Damals war seine naive Natur noch echt. Später — eine Lockspeise eleganter Salons — war er Bauer genug, um den Naiven noch fortzuspielen. Er war glatt rasiert mit gerolltem Haar und redete Jedermann per Ihr an.

„Ich hatte viele Freunde in Düsseldorf, meinen Heidelberger Vetter Karl Roux[1]) und vor allen Andern den Dresdener Genremaler Eduard Seydel, dessen ernster, tiefer Sinn mich von manchen Thorheiten zurückhielt, zu welchen ich mich häufig aufgelegt fühlte, denn ich war der jüngste und übermütigste meiner Genossen, und mein erwachender toller Humor erfreute sich einer Art persönlicher straffloser Sicherheit, auf die zu sündigen ich zuweilen sehr geneigt war. Ich lebte ziemlich selbständig; meine Zunge war scharf genug zur Abwehr lästiger Annäherungen, und es gelang mir auch einige Uebung in Dämpfung meines künstlerischen Gewissens zu erwerben. Die letzten zwei Jahre hatten mich äußerlich und innerlich sehr verändert. Mangel an Verständnis auf der einen und Respekt auf der anderen Seite ließen eine Wendung der Verhältnisse sehr wünschenswert erscheinen." Soweit Feuerbach selbst.

[1]) Jetziger Direktor der großherzoglichen Gemäldegalerie in Mannheim.

Bei dem geringen Wohlwollen, mit dem man von seiten der Schulkreise auf die beginnenden selbständigen Regungen seines Talents herabgeblickt zu haben scheint — denn Schadow war nicht der Einzige, der keine Vernunft in denselben zu entdecken vermochte — war es erklärlich und verzeihlich, wenn das Gefühl von der Unfruchtbarkeit des ganzen Zustandes, in welchen er sich gebannt sah, bei Feuerbach mehr und mehr die Oberhand gewann und er sich allmählich auf sich selbst und den Verkehr mit den Wenigen zurückzog, die er sich verwandten Sinnes wußte. Daß seine Anschauungen, und vor Allem sein frevelhafter Wunsch, Düsseldorf mit Antwerpen oder Paris vertauschen zu können, kein Geheimnis blieb, dafür sorgten gute Freunde und gewiß auch er selbst. So wurden denn, die ihn zuvor verhätschelt hatten, bald ebenso seine abgesagten Feinde. Nicht zum wenigsten waren es auch die Frauen aus den damaligen Düsseldorfer Künstlerkreisen, deren Schoßkind er anfänglich gewesen, die ihm, treuer in ihrer Ab- als Zuneigung, Zeit ihres Lebens ihre Feindschaft bewahrt haben.

Ueber die Natur und den Wert der damaligen Düsseldorfer Gesellschaftskreise, deren es ungefähr so viele als künstlerische Koterien gab, waren übrigens schon geraume Zeit zuvor einige Skrupel in der Seele Anselms aufgestiegen, und zwar bei Gelegenheit eines Besuches seines Onkels, des Philosophen Ludwig Feuerbach, der auf einer Rheinreise begriffen war.

„Man nahm ihn", so berichtet darüber der Neffe, „mit Auszeichnung in Düsseldorf auf, sowohl von seiten der Künstler, als auch in dem Hause der Düsseldorfer Verwandten meiner Pflegdame, wo er zu einer Abendgesellschaft eingeladen wurde, was er wohl nur in Rücksicht auf mich annahm, und in welcher er sich sichtlich unbehaglich fühlte. Er war zerstreut, sprach wenig und das Wenige in hastig hervorgestoßener Weise, wie das so seine Art war, wenn er sich unbehaglich fühlte."

„Ich gestehe", urteilt der Neffe darüber, „daß mich dies zum erstenmal über den Kreis, in dem ich lebte, nachdenklich machte, und nachdem ich so weit gekommen war, fing ich an, das Benehmen meines Onkels einigermaßen zu begreifen".

Wohl ziemlich um dieselbe Zeit wurde Feuerbach auf seinem Atelier durch einen Besuch von Felix Mendelssohn überrascht, der, ebenfalls auf einer Rheinreise begriffen, sich 1845 vorübergehend in Düsseldorf aufhielt. Auch Feuerbach hatte von dieser Begegnung denselben Eindruck, wie ihn Alle empfingen, die mit Mendelssohn in Berührung kamen: eine schwer zu beschreibende Liebenswürdigkeit, bei einer förmlich übersprudelnden Lebendigkeit des ganzen Wesens, die noch bei seinem Abschied dadurch zu drastischem

Ausdruck gelangte, daß er, in Absätzen von je drei Stufen die Treppe hinabstürmend, an der Wendung derselben, unter dem wiederholten Ruf a rivederci, wie eine Vision den Blicken Feuerbachs entschwand.

In näheren Beziehungen scheint Feuerbach in Düsseldorf zu einem Sohne von Eduard v. Bandel, dem Erbauer des Hermannsdenkmales, gestanden zu haben. Sicher ist, daß er in Düsseldorf ein Bildnis von demselben angefertigt hat; wohin dasselbe aber mit den Jahren hingeriet, konnte nicht ermittelt werden.

Kurz vor seinem Abgang von Düsseldorf teilte er mit Knaus ein Atelier in der Meisterschule. Ganz zuletzt erst lernte er Alfred Rethel kennen und schloß sich an ihn an.

Aus dieser Zeit der herannahenden Ferien gedenkt er eines Abends in Düsseldorf, an welchem er, in der Dämmerung am offenen Fenster sitzend, Einkehr in sich gehalten und gefunden habe, daß die Welt viel zu schön sei, um die Stirne in ihr zu runzeln. Das Wetter sei schön, die Luft warm gewesen, in allen Gebüschen hätten die Nachtigallen gesungen. Vor seinem Fenster rauschten die Pappeln und neigten in phantastischen Tänzen ihre Wipfel vor dem Winde, während die Wolken rasch darüber hinzogen. Dahinter breitete sich schattengrau die Ebene aus, von künstlichen Flüssen durchfurcht. Wie oft und mit welcher Sehnsucht habe er auf die hämmernden, pochenden Schiffe des Rheines gesehen, die der Heimat zugingen. Immer aber gedenke er des unauslöschlichen Eindrucks, wenn auf der ersehnten Heimfahrt nach öden akademischen Jahren in der sandigen Ebene des Niederrheins endlich bei Emmendingen die Eisenbahn den weiten Bogen beschrieb, die ganze geliebte Schwarzwaldkette sich aufrollte und die feine Spitze des Freiburger Münsters in der Ferne sichtbar wurde.

Während dieser immer so heiß ersehnten Ferientage scheint er alsdann stets eine besonders erfolgreiche Thätigkeit entwickelt zu haben. Zunächst sind in denselben die lebensgroßen Bildnisse seines Vaters und seiner Schwester entstanden,[1]) beides ernstliche Versuche, sich auf der Leinwand mit Pinsel und Palette der Natur gegenüber zurecht zu finden. Sie weisen die glatte ängstliche Art der Behandlung auf, wie sie in Deutschland in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts allgemein herrschend war; aber sie sind dabei doch schon ganz frei von jener an das Süßliche der Porzellanmalerei gemahnenden Art des Tones, an welchem sich die Bildnisse aus damaliger Zeit alle so leicht erkennen lassen.

---

[1]) Beide Bilder sind im Besitze des Herrn Oberstabsarztes Anselm Feuerbach in Germersheim.

Auch die verschiedenen Selbstbildnisse aus diesen Jahren verdanken vermutlich den Mußezeiten in der Heimat ihre Entstehung; so das kleine, mit Kalabreserhut,[1]) das noch in zwei Wiederholungen existiert,[2]) und ebenso ein viertes, in schwarzem Sammetkostüm und Barett.[3])

Inzwischen hatte sich gegen Schluß des Düsseldorfer Aufenthalts in Feuerbachs ganzer künstlerischer Anschauung ein auffälliger Umschwung vollzogen, der als höchst erfreulich bezeichnet werden kann. Während seinen Kompositionsversuchen aus den vorausgegangenen zwei Lehrjahren vorwiegende Stoffe aus dem altgermanischen Geschichts- und Sagenkreis zu Grund gelegen hatten — es dürfte mit Ausnahme dessen, was ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1845 enthält,[4]) wenig davon der Zerstörung entgangen sein — tritt an Stelle derselben mit einemmal die freie dichterische Erfindung hervor. Dem äußerlich illustrativen und pathetischen Charakter der früheren Darstellungen gegenüber macht sich eine entschiedene Neigung nach größerer Einfachheit und Verinnerlichung und zugleich das Bedürfnis nach Individualisierung geltend, wenn auch der Geist der Romantik nach wie vor noch sein Recht dabei behauptet.

Vor Allem war es Shakespeare, von dem sich Feuerbach in dieser Stimmung besonders mächtig angeregt fühlte. Charakteristisch für seine ganze damalige geistige Verfassung aber war es, daß gerade die phantastischste, freilich auch poesievollste unter den Dichtungen des großen Briten ihn zur Behandlung reizte, nämlich der Sturm, mit seiner von den Bedingungen von Zeit und Raum völlig losgelösten Ideen- und Gestaltenwelt.

Leider ist von den ursprünglichen zehn Kompositionen ein Blatt gänzlich verschollen. Es sind sauber in Konturen ausgeführte Bleistiftzeichnungen auf gelblichem Tonpapier in großem Bogenformat, und auch sie sind zum größten Teil während der Ferienzeiten in Freiburg entstanden.

Die noch vorhandenen neun Blätter enthalten folgende Darstellungen: 1) Die Hexe Sycorax läßt den Ariel in den Spalt der Fichte verschließen. 2) Sycorax langgestreckt liegend, Prospero darüber schwebend. 3) Ariel Sturm erregend. 4) Der Zauberschlaf. 5) Kaliban, Trinculo und Steffano der Musik lauschend. 6) Miranda und Kaliban. 7) Kaliban, von Dämonen

---

[1]) Eigentum von Frau Rosa v. Gerold in Wien.

[2]) Die erste Wiederholung, gemalt für die verstorbene Frau v. Hammer, geb. Holzschuher in Nürnberg, ist jetzt Eigentum der Familie Schiller in Würzburg. Die zweite Wiederholung ist im Besitze des Herrn Oberstabsarzts Anselm Feuerbach in Germersheim.

[3]) Besitzer Herr Fabrikant Riedinger in Augsburg.

[4]) Eigentum des Britischen Museums in London.

geplagt. 8) Ferdinand und Miranda Schach spielend. 9) Große Gruppe, wahrscheinlich als Schlußbild gedacht.

Sind auch einzelne Blätter nicht ganz frei von Reminiszenzen, — der notwendigen Folge jeder Kunstübung, die nicht vom Studium der Natur ihren Ausgang nimmt, — so verrät sich in den selbständigen Partien doch schon eine Fülle von eigenartiger Phantasie. Dabei steht dem Künstler ein frühzeitig entwickelter Geschmack zur Seite, der ihn bei Behandlung der humoristischen Gestalten vor jener ans Karikaturenhafte streifenden Hypercharakteristik bewahrt, wie sie in dem Kartonwesen jener Zeit im Schwange war. Ueberall tritt das Bestreben zu Tage, den Eindruck des Burlesk-Komischen durch die Gegenüberstellung des Adeligen und Graziös-Naiven zu einheitlich-künstlerischer Wirkung zu steigern. In diesem Sinne dürfte wohl das fünfte als das vortrefflichste Blatt unter allen zu gelten haben.

An eigentlichen Staffeleiarbeiten, insofern man vom Porträt absieht, weist die Düsseldorfer Zeit nur einige wenige auf, wenn nicht der Zufall mit den Jahren noch die eine oder andere ans Tageslicht fördern sollte. Sie beruhen auf freier selbständig dichterischer Erfindung. Die wichtigste unter denselben stellt einen flöteblasenden Faun dar und befindet sich in der Karlsruher Gemäldegalerie. In seinen Lebensaufzeichnungen spricht Feuerbach von ihr als von einem kleinen, sehr rot ausgefallenen Bilde, einen im Flötenspiel unterrichtenden alten Faun mit seinem Schüler darstellend, welches ihm übrigens für einige Jahre ein bescheidenes Stipendium vom Großherzog Leopold von Baden eingetragen habe.

Bezüglich des Gegenstandes scheint den Künstler sein Gedächtnis in Etwas irregeführt zu haben. Die Darstellung macht viel mehr den Eindruck, als habe der alte Faun das an seiner Seite ruhende nackte Bacchuskind mit seinem Flötenspiel in Schlummer gewiegt. Wie dem auch sei, jedenfalls ist es höchst charakteristisch, daß gleich im ersten eigentlichen Gemälde Feuerbachs die Musik und das nackte Kind den Bilderreigen einleiten, in welchem in Zukunft beide eine so hervorragende Rolle zu spielen bestimmt waren.

Dem schlichten Gegenstand des Bildes angemessen herrscht in Anordnung und Linie der Komposition die größte Einfachheit und eine wohlthuend ruhige, von aller modernen Süßlichkeit freie und doch dabei überaus innige Versenkung in die Natur des Gegenstandes, während die landschaftliche Umgebung den Zauber einer tieffriedlichen Abendstimmung atmet.

Die Behandlung der Form zeugt freilich noch, trotz gewissenhafter Zuhilfenahme von Naturstudien, von großer Unsicherheit und ängstlicher Befangenheit. Nicht minder gemahnt die Schwere des Tons und das

Trübe in der Färbung an die Mängel der rheinischen, oder sagen wir schlechtweg der damaligen deutschen Schulen, die, mit den Geheimnissen der Transparenz technisch nicht vertraut, die Farbe gleichsam als etwas körperlich den Dingen Anhaftendes behandelten und, wo sie ein leuchtendes Kolorit anstrebten, sich ins Bunte verloren.

Noch haben wir eines zweiten, aus dieser Zeit herrührenden Bildchens von Feuerbach zu erwähnen, welches erst in jüngster Zeit in Düsseldorf zum Vorschein kam. Dasselbe trägt zwar keinerlei Signatur, seine Aechtheit ist indessen wohl beglaubigt, und auch ohne diese Bürgschaft würde das Bild selbst seine Abkunft ausreichend bezeugen. Es ist auf Karton gemalt, nicht größer als 29 zu 22 Centimeter, und stellt eine in tiefe Trauer gehüllte, auf die offene Pforte einer Grabkammer zuschreitende Frauengestalt dar, der eine Dienerin mit einem Aschenkrug in den Armen folgt.[1]) Das Bildchen leidet technisch an denselben Mängeln wie das Bacchusbild, zeugt aber von ausnehmend liebevoller und sorgfältiger Ausführung. Dabei spricht aus der hohen Hauptgestalt, trotz der Kleinheit der Maße, eine Größe und ein Adel der Erscheinung, überhaupt aus dem Ganzen ein so feierlicher Ernst, eine solche Weihe der Stimmung und Tiefe der Empfindung, daß man geneigt ist, gegenüber einer Arbeit aus so jugendlichen Jahren anzunehmen, ein unmittelbares tragisches Erlebnis habe in derselben seinen symbolischen Ausdruck gefunden, vielleicht der während seines Aufenthalts in Düsseldorf erfolgte Tod des Mannes, bei dem er als Pensionär wie ein Kind des Hauses aufgenommen war.

Wir scheiden damit von Düsseldorf. Der Ausspruch Feuerbachs, daß er an diesem Orte nichts mehr lernen könne, ein Ausspruch, für den er in der Folge noch schwer zu büßen haben sollte, ist ihm von den Düsseldorfern als jugendliche Ueberhebung und Selbstüberschätzung ausgelegt und nie verziehen worden. Aber auch dreißig Jahre später hat er noch ebenso gedacht, und was ihn sein künstlerischer Instinkt, seine ruh- und rastlose Lernbegierde damals arglos sagen ließ, in die weit schärferen Worte kleiden lassen, es seien die drei in Düsseldorf verbrachten Jahre für ihn und seine Kunst verloren gewesen.

[1]) Das Bildchen befindet sich im Besitz des Herrn Generalmusikdirektors Hermann Levi in München.

2. München.
1848—1850.

Feuerbach war in den Ferien 1848 mit der Absicht nach der Heimat aufgebrochen, Alles daran zu setzen, um nicht nochmals nach Düsseldorf zurückkehren zu müssen. Sein Sinn strebte nach Belgien oder Paris. Er war in den drei Jahren seines Aufenthalts am Rhein vom Knaben zum Jüngling herangereift, unter Umständen freilich, die nicht ohne bedenklichen Einfluß auf seine fernere künstlerische Entwicklung hätten werden können. Er war von Haus aus einer halbwegs einsichtigen Behandlung gegenüber von kindlich lenksamem Sinn. Sobald es aber galt, sein künstlerisches Empfinden gegen willkürliche Einmischung oder tyrannische Unterdrückungsversuche zu schützen, trat die Kehrseite seines liebenswürdig-harmlosen Wesens als starrer Eigenwille zu Tage. Er war aus der Atmosphäre des elterlichen Hauses, die dieser geistigen Veranlagung im förderlichsten Sinne gerecht gewesen war, plötzlich in eine Luft verpflanzt worden, die ihm den freien Atem benahm. An die Stelle einsichtig überlegener Führung waren lehrhafter Dünkel, wohl- und mißwollender Unverstand getreten, die durch stetigen Ein- und Widerspruch gerade dasjenige im Schüler hervorriefen, was sie am eifrigsten an ihm zu bekämpfen bemüht waren. Nicht nur das schlummernde künstlerische Innen- und Eigenleben war dadurch in Feuerbach vorzeitig wachgerufen, sondern auch sein Auge für die Schwächen seiner Lehrer und die Mängel der ganzen Schule und Richtung in einem Grade kritisch geschärft worden, der weit über das eigene bessere Können des Schülers hinausging. Hiemit würde notwendigerweise eine sehr ernste Gefahr für den Lernenden verbunden gewesen sein, wenn er nicht durch seine ganze künstlerische Veranlagung und Vorerziehung mit einer Art von geistigem Zwang auf bestimmte Ziele hingedrängt worden wäre. Immerhin war für Feuerbachs Erziehung damit das schwierigste Stadium angebrochen, in welchem ihre ganze Aufgabe darin bestehen mußte, mit weiser Selbstverleugnung auf den autoritativen Standpunkt zu verzichten und den erwachten selbsterzieherischen Neigungen Rechnung zu tragen. Dürfte doch auf das künstlerische Ingenium kaum weniger, als auf das sittliche, das Wort des Dichters Anwendung finden: „Ein guter Mensch in seinem dunkeln Drange ist sich des rechten Weges wohl bewußt."

Düsseldorf liegt zu nahe bei Belgien und Paris, als daß Feuerbach nicht beim ersten Erwachen selbständigen Geisteslebens in Berührung mit den dortigen künstlerischen Strömungen hätte kommen müssen. Magnetisch zog es ihn alsbald nach dieser Seite, von der ihm, freilich erst nach

weiteren verlorenen Jahren, Heil und Rettung aus einem Zustand innerster Verzweiflung erblühen sollte; denn für das Durchsetzen seiner hierauf gerichteten Wünsche war die Lage zunächst nichts weniger als günstig.

Ueber seine innere Not und seine äußeren Kämpfe während der diesmaligen Ferientage erzählt uns Feuerbach: „Die Beratungen über meinen zukünftigen Aufenthaltsort gingen im elterlichen Hause, noch während ich in Düsseldorf verweilte, sehr ins Breite, und es hatten sich mehrere erfahrene Freunde meines Vaters Sitz und Stimme in dem Concilium erobert, was nicht sehr günstig auf einen etwaigen raschen Abschluß der Angelegenheit wirken konnte.

„Lessings Ausspruch, daß er auf einen Künstler nichts halte, welchem das Studium in Deutschland nicht genüge, war der antiken Kunstliebe meines Vaters zwar in hohem Grade widerstrebend, aber meinen immer unverhüllter hervortretenden belgischen Gelüsten gegenüber gewann er demungeachtet Bedeutung, und die Meinung der Düsseldorfer Professoren überhaupt, daß ich die Schule (die Düsseldorfer Akademie ist damit gemeint), zu früh verlassen, stand mit einer gewissen, für mich heilsam erachteten Strenge ziemlich im Vordergrund. Es war in Freiburg kein Geheimnis geblieben, daß ich den anfänglich in mich gesetzten Hoffnungen nicht entsprochen hatte."

Der Vater hatte schwere Stunden, die Mutter schlimme Tage. Was er selbst, der Sohn, während dieses leidigen Zustandes innerlich zu tragen gehabt hat, läßt er uns nur zwischen den Zeilen lesen, nachdem er der Früchte seiner dreijährigen Lehrzeit, eines Koffers voll akademischer Akte und Studien, seines kleinen Faunbildes und eines Berges von Kompositionsskizzen mit dem ironischen Nachsatz Erwähnung gethan, daß man seine Entschuldigung, zu fleißig gewesen zu sein, nicht habe gelten lassen wollen.

Im weiteren Verfolg seines Berichtes erfahren wir sodann, daß in all diesen Zweifeln und Beängstigungen die badische Revolution vom Jahre 1848, die unfern von Freiburg unter der Diktatur von Friedrich Hecker ihren Sitz aufgeschlagen hatte, den Ausschlag gegeben habe. Um den Sohn der Gefahr zu entziehen mit Gewalt in die Revolutionsarmee gesteckt zu werden, wurde München für ihn als nächster Studienort ausersehen. Ihm war im Grunde Alles recht, wenn er nur nicht nach Düsseldorf zurück mußte. Die Verwirrung in Baden war so groß, daß in dem Tumult Niemand an den Einzelnen dachte. So entkam er „im blühendsten Humor und mit den schönsten Vorsätzen, ein lustiges Jahr in München zu verleben."

Feuerbach hielt seinen Einzug in die Isarstadt in eben der Zeit, in der König Ludwig I. zu Gunsten seines Sohnes Maximilian auf Thron und Herrschaft Verzicht geleistet hatte. Daß in Angelegenheiten der Kunst zunächst Alles noch unter dem Zeichen des bisherigen königlichen Schirmherrn seinen Fortgang nehmen würde, lag in der Natur der Dinge. König Ludwig hatte auf sämtlichen Gebieten der Kunst mit selbstherrlichem Willen nicht nur einen unumschränkten, sondern ausschließlichen Einfluß ausgeübt. Baukunst, Bildhauerei und Malerei hatten alle gleichmäßig unter seiner mehr als zwei Jahrzehnte umfassenden Regierung die mächtigsten Anregungen empfangen; jene hatte durch Klenze und Gärtner, die Plastik durch Schwanthaler, die Malerei — die uns hier allein beschäftigt — hauptsächlich unter Cornelius' langjähriger Führung ihre besondere Signatur erhalten.

Die künstlerische Wirksamkeit von Cornelius war durch König Ludwigs allmächtige Schutzherrschaft so dominierend geworden, daß sie von der damaligen Welt als eine für alle Zeiten bedeutsame, ja für die Kunst überhaupt gesetzgeberische angesehen wurde.

Obschon Cornelius selbst, als Feuerbach nach München kam, die Isarstadt längst verlassen und Berlin und Rom abwechselnd zum Aufenthalt erwählt hatte, lebte in der Schule, die sich unter ihm gebildet hatte, sein Einfluß in München doch noch bestimmend fort, wenn auch die Anzeichen von Gegenströmungen sich stark zu mehren begannen.

Feuerbachs Vater, der diese Verhältnisse nur aus der Ferne und vom Hörensagen kannte, war wohl oder übel genötigt gewesen, zunächst dem Urteil und den Augen unterrichteterer Freunde zu vertrauen. Ist es doch ohnehin nicht leicht, sich dem Einfluß einer Sache zu entziehen, die der gesamten lebendigen Mitwelt als groß und bedeutend erscheint. Genießt sie dabei noch der Auszeichnung einer allgewaltigen fürstlichen Gunst, so erliegen die Meisten von vornherein dem Banne einer so blendenden Thatsache.

Wohl darf angenommen werden, daß, wenn es Feuerbachs Vater vergönnt gewesen wäre, sich durch eigene Anschauung ein deutliches Bild von dieser Welt zu verschaffen, seinem, am Besten aller Zeiten geschulten und geläuterten Kunstsinne ihre Schwächen nicht entgangen wären. Er würde zwar gewiß nicht verkannt haben, mit welcher Summe von Begabung, Ernst der Absicht, Innigkeit der Empfindung und Pietät für alles Große hier der Versuch unternommen worden war, in Anlehnung an die klassischen Vorbilder einer großen Vergangenheit eine Epoche neuer Kunstblüte hervorzurufen. Niemand weniger, als ein so geistvoller, mit der geschichtlichen Entwicklung der Kunst so tief vertrauter Archäologe, wie der Vater Feuerbach es war, dürfte sich dabei an diesem retrospektiven Charakter der

Richtung gestoßen haben. Die Anlehnung an das Ueberlieferte, ja die offen zu Tag liegende Entlehnung aus dem Schatze desselben, hat gerade in Zeiten großer Kunstblüte nicht allein eine stehende Erscheinung gebildet, sondern ist recht eigentlich die Seele aller künstlerischen Thätigkeit gewesen. Aber er würde doch wohl nicht übersehen haben, wie weit die Leistungen dieser Schule davon entfernt waren, den Anforderungen zu genügen, die er von seinem kunstkritischen Standpunkte aus an ein wirkliches Kunstwerk zu stellen gewohnt war. Was eine derartige Richtung zu ihrer Sanktion notwendigerweise bedurfte, war, daß sie der Voraussetzung genügte, für einen Fortschritt in der Kunst gelten zu können.

Genügte aber die Münchener Schule dieser Voraussetzung? Barg sie nach ihrer ganzen Entstehungsweise überhaupt die Keime und Bedingungen für eine solche Entwicklung in sich?

Ihre Anfänge weisen auf den Ausgang des vorigen Jahrhunderts, auf Carstens, Wächter, Koch u. A. zurück. Sie wurzeln ganz im Boden von Rom und wurden zu Beginn unseres Jahrhunderts von Cornelius, Overbeck, Veit, Schadow u. a. m., die sich in Rom zu einem Bunde zusammengethan hatten, aufgenommen und weitergeführt, mit der Losung, ihre ganze Kraft an die Schaffung einer „Deutschen Kunst" setzen zu wollen. Sie wurden dabei von der Ansicht bestimmt, daß Alles, was die letzte Zeit auf künstlerischem Gebiete hervorgebracht — sie faßten es unter dem Kollektivnamen „Zopf" zusammen — von Uebel sei, und erblickten die Waffe zur Bekämpfung desselben in dem Streben, für ihr eigenes künstlerisches Empfinden nach einem würdigeren Ausdruck zu suchen.

Die Mittel und Wege zur Erreichung dieses Zieles waren nach ihren Vorstellungen in Rom, im Vatikan, wie in der Welt nirgends sonst gegeben. Voraussetzungen, die der trügerischen Ansicht entsprangen, daß Talent, guter Wille und kritische Einsicht genügen, um an der Stelle, die den Blicken der Nachwelt als der Höhepunkt der Entwicklung einer großen Kunstepoche sich darstellt, aufs Neue wieder einsetzen und in deren Geiste weiterbilden zu können. In dieser Rechnung war nur übersehen, daß eine durch Generationen hindurch entwickelte und auf der Grundlage einer aufs Höchste ausgebildeten Technik zum vollendeten Ausdruck gelangte Kunstanschauung wohl immer wieder in ihren Resultaten genossen, nicht aber wiederholt oder erneuert werden kann, ohne daß man sich im Besitze einer ähnlich hochentwickelten Kunstfertigkeit befindet. Diese war aber gerade in Deutschland um jene Zeit aufs tiefste gesunken und zum Teil völlig erloschen. Es handelte sich keineswegs bloß um die Ueberwindung des herrschenden verkommenen Kunstgeschmacks, sondern ebensosehr um die Lösung ganz bestimmter Auf-

gaben von grundlegendem technischen und erzieherischen Wert, ohne welche selbst das geborene Genie zur nackten Hilflosigkeit verurteilt bleibt.

Die Kenntnis vom eigentlichen Werdegange und der praktischen Schulung der großen Altmeister diesseits und jenseits der Alpen, denen man es gleich-, wo nicht zuvorthun wollte, war so gut wie verschollen, der lebendige Zusammenhang mit ihrer Zeit und Kunst unterbrochen. Es galt den Geheimnissen ihrer Studienweise, ihren verloren gegangenen Praktiken, der Methodik in ihrer Malart und vor Allem auch der Wiederherstellung ihres unvergleichlichen technischen Materials nachzuspüren. Aber gerade diesen grundlegenden Dingen ging man scheu oder geflissentlich aus dem Wege, sei es, daß man ihre fundamentale Wichtigkeit in genialischer Weise übersah oder vor den unverkennbaren großen Schwierigkeiten zurückschreckte.

Das Nächste, wozu man auf dem eingeschlagenen Wege gelangte, war, daß man — die Not zur Tugend erhebend — die Grundlage aller wahren Kunst, das Handwerk und besonders die Technik des Malens, als etwas an sich Untergeordnetes, für große Geister Nebensächliches, schließlich als ganz Ueberflüssiges behandeln und auf die redlichsten Bestrebungen in dieser Richtung mit Geringschätzung von Oben herabsehen lernte. Da man sich dabei kaum in höherem Maße eines ernsthaft zu nehmenden Studiums nach der Natur befleißigte und es vorzog, sich mit einer Art von auswendig gelernter Formensprache zu behelfen, langte man zuguterletzt auf dem Standpunkt einer abstrakten zeichnerischen Kunstübung an, die nachgerade kein Bedenken mehr trug, den Karton für die höchste künstlerische Leistung auszugeben.

Eine Richtung, in der die wichtigste Grundlage aller Kunst, das Studium nach der Natur und dem wirklichen Leben, so über Gebühr vernachlässigt wurde, eine Kunst, die weder von streng plastischen, noch rein malerischen Gesichtspunkten aus, noch in der Richtung auf die natürliche Verschmelzung beider ihre Wege verfolgte; mit einem Worte eine Kunst, in der an Stelle der Natur die Hauptrolle der Gliederpuppe zugewiesen war, mußte trotz des Kultus einer für klassisch erkannten Musterkunst notwendigerweise in einem schwächlichen Konventionalismus enden oder, wo sie das Gewicht in ihren Darstellungen vorzugsweise auf Kraft und Größe in der Gestaltung zu legen bemüht war, in Form, Bewegung, sowie Ausdruck zur Uebertreibung hingedrängt werden, um den unvermeidlichen Mangel an Naturwahrheit und überzeugendem Lebensgehalt, so gut es eben gehen wollte, zu verschleiern.

Die Vertreter dieser Richtung mochten auf der einen Seite das Verdienst für sich in Anspruch nehmen dürfen, mit der gezierten Unnatur aufgeräumt zu haben, die der von ihnen bekämpften Kunst anhaftete; dafür kann ihnen der Vorwurf nicht erspart werden, in ihrer eigenen Kunst an Stelle des Gezierten das falsche Pathos eingeführt zu haben. Besonders verraten die Schöpfungen W. v. Kaulbachs den Einfluß, ja ihre direkte Abstammung von der Pseudo-Natur der Bühne. Sie waren es, die bei ihrer massenhaften Verbreitung das Meiste dazu beitrugen, den letzten Rest unverdorbenen Sinnes für das Einfach-Natürliche auf lange hin im deutschen Volke zu ersticken.

Nur in einer Zeit völlig verkümmerten Kunstlebens und tief gesunkenen Stilgefühls war es denkbar, daß eine ihrem innersten Wesen nach so durch und durch problematische Kunst von der gesamten öffentlichen Kritik — wie Feuerbach sich ausdrückt: „von einer Armee schreibseliger Bewunderer, die es mitunter nicht umsonst thaten" — im Chorus und in einer Tonart, der gegenüber jede abweichende Meinung als ketzerisch verstummen mußte, gleich der Kunst eines leonischen und perikleischen Zeitalters gefeiert, ja über dieselbe hinaus erhoben werden konnte.

Solcher Art war die allgemeine Atmosphäre und insbesondere der Charakter der Hochschule beschaffen, an der Feuerbach seinen zweiten Kursus in der Kunst durchmachen sollte. Indessen war dafür gesorgt, daß ihm von dieser Seite keine ernstliche Gefahr erwachsen konnte. Er besaß bereits ausreichende künstlerische Selbständigkeit und, wo diese irgendwie durch die äußern Verhältnisse brach gelegt war, passive Widerstandskraft genug, um sich alles dessen erwehren zu können, was der Natur seiner Anlagen und den Forderungen seines Kunstgefühls zuwiderlief. Bei der Macht, mit der es ihn auf Wege drängte, die sich diametral mit der herrschenden Richtung kreuzten, kam er überhaupt so gut wie gar nicht mehr zum Besuch der Akademie, wenn er ihr dem Namen nach auch als Schüler angehörte. Nach kurzen Anläufen suchte er sein Heil auf anderen Wegen, aber freilich nur um auch dabei das lähmende Bewußtsein davonzutragen, daß sich der Meister nicht finden lassen wollte, dessen Führung er sich nach seinen Vorstellungen mit Begeisterung hätte hingeben können.

Zunächst zwar, nach dem ersten Anfang, schienen sich die Dinge ganz erfreulich anlassen zu wollen. Kaum unter Dach gelangt, befand sich der Neuankömmling auch schon in voller Thätigkeit, so daß er bereits vor Ablauf des April in bester Stimmung heimberichten konnte: „Ich habe neulich in Eile geschrieben und warte nicht einmal auf Antwort, sondern melde, wie gut sich Alles gemacht hat. Von morgen an kann ich alle

Tage von acht bis zwei Uhr auf der Pinakothek kopieren. Ich wollte die Rubensschen Kinder mit den Früchten haben, aber das war zu groß. Nun habe ich ganz kühn den prächtigen Simson mit Beschlag belegt, trotz des Kopfschüttelns des Inspektors.

„Ich habe so ein Gefühl, wie es mich noch nie betrogen hat, daß ich nach dieser Kopie meinen Bacchus malen kann — den Quälgeist!

„Ich will ihn Euch beschreiben.

„Der Bacchus wird lebensgroß; eher sterbe ich, als daß jemand mich einschränken sollte. Bacchus steigt die Schiffsstufen hinab, einfach, langsam, mit gesenktem Kopf, aus dessen Dunkel die Augen hervorblitzen. Die linke Hand berührt das Kinn, der Ausdruck ernst, der Mund eher feiner Spott als Ruhe, wozu die Handbewegung trefflich paßt; die rechte Hand streckt er aus, eine dunkle Schale haltend. Vor seinem Blick drängen sich die Schiffsleute in den Hintergrund des Schiffes. Einige, von der Macht des Weines schon überwältigt, liegen ihm zu Füßen. Jetzt kommt der Moment, den ich gefaßt habe. Die Bande, mit welchen die Räuber den Gott gefesselt hatten, liegen am Boden. Reben entsprießen und winden sich Schlangen gleich, rauschend über das dunkle Schiff; Bacchus tritt einen leichten Schritt vor, finsteren Blickes die Schale darbietend. Die Räuber prallen zurück und beugen sich fliehend über die Schiffswand. Zwei stürzen schon.

„Ein Bild voll Lebenslust, durchweht von allem Schönen der Natur. Der leichte, kleine Schritt des Gottes, das Entsetzen der Andern — es muß ja von kolossaler Wirkung sein!

„Nur das einzige Bild gebe das Schicksal, daß ich vollende," so ruft der von seinem Vorhaben ganz berauschte Künstler im Sturm und Drang seiner Seele mit jugendlicher Ueberbegeisterung aus, „dann will ich getrost zu Grabe fahren! Ihr sollt sehen, es findet nicht seines Gleichen! Ich weiß es, ich sehe es, ich fühle es!"

Dieser „Quälgeist" hatte schon in Düsseldorf gespukt und war nach München mit hinüber gefolgt, um sich hier, unter den Eindrücken und Anregungen einer ganz neuen Welt, die sich vor Feuerbachs Auge in den Schätzen der Pinakothek aufthat, mit dem gesteigerten Anspruch auf Verwirklichung in den Vordergrund zu drängen. Die Vorbereitungen zum Beginn dieser Arbeit mögen denn auch wohl die Ursache gebildet haben, daß der nachfolgende, an den Vater allein gerichtete Bericht ersichtlich verspätet zu Hause einlief. „Ich will dir melden," lautet derselbe, „was aus Deinen Empfehlungsbriefen geworden ist.

„Mein Herr Pathe Thiersch hat mich freundlich und zärtlich empfangen

und in seine Abendzirkel eingeladen. Minister von Zwehl war die Güte und Freundlichkeit selbst. Am herzlichsten war Schwanthaler. Er empfing mich im Bette, seine rechte Hand von Gicht geschwollen, die Kniee zusammengebogen, ein Schmerzensanblick. Ich gab ihm schweigend Deinen Brief. ‚Ach, von Anselm!' waren seine ersten Worte. Ich war entzückt von diesem herzlichen Ton. Er frug mich sehr lieb nach Dir. ‚Ja,' sagte er, ‚ich bin eben jetzt so herunter, ich muß mich in mich selbst zusammenziehen, in meine innere Welt.'

„Aber — wie fuhr ich vor den Fresken des Cornelius zurück! O weh, Vater, wie schön hast Du mir die olympischen Götter beschrieben! — Ist das Cornelius, der große Cornelius? Bei näherer Betrachtung wird es immer schlimmer; man entdeckt immer mehr mangelhafte Stellen der Zeichnung; grobe Zeichnungsfehler, wenn Du mir erlauben willst die Wahrheit zu sagen; von Kolorit keine Spur. Wo ist denn nun eigentlich die große Herrlichkeit des berühmten Künstlers? Die innerliche geistige Auffassung, wenn man sie aus den Arm- und Beinbrüchen und den Körperverrenkungen herausfinden kann? Du wirst sagen, ich hätte kein Recht zu urteilen — leider ist es so; nun, dann schweige ich eben. — Morgen komme ich in Kaulbachs Atelier; wie wirds mir gehen? Und Schorn? Und Schorn?"

Es ist, solchen Auslassungen gegenüber, als ob das Herz des jungen Künstlers bei jeglicher Berührung mit dieser seinem ganzen Wesen entgegengesetzten Kunst sich förmlich zusammenkrampfe, und er sich wie ein Verurteilter vorkomme bei der Aussicht, Luft und Raum mit ihr teilen zu sollen. Scheint ihm doch dieses Los in der That zugedacht gewesen zu sein, denn in den biographischen Aufzeichnungen ist Seite 25 des Vermächtnisses zu lesen: „Nach dem Rate eines Universitätsfreundes meines Vaters, eines an Geld und Geist sehr reichen Mannes, der sich dazu eines unerschütterlichen Eisenkopfes erfreute und Neigung zeigte, meiner Ausbildung förderlich zu werden, wenn ich mich seinem Willen fügen würde — wozu natürlich nicht die geringste Aussicht vorhanden war — nach dem Rate dieses Freundes also[1]) sollte ich Schüler bei Kaulbach werden, und ich glaube, daß die Sache bereits viel vorteilhafter, als ich selbst wußte, für mich angebahnt war. Andere teilnehmende Berater stimmten für Schorn, welcher sich eben durch zwei über die Maßen häßliche Bilder, „die Wiedertäufer" und „die Sündflut," berühmt gemacht hatte. (Beiläufig gesagt,) fügt Feuerbach hier ein, „ist Schorn der richtige Stammvater der Piloty-Schule." „Ich ging auch wirklich zu ihm und brachte

[1]) Des Medizinalrates Heine in Speyer.

ihm eine große mythologische Zeichnung. Mit verbindlichem Lächeln sagte er mir: ‚Ich werde Sorge tragen, daß Sie Gegenstände wählen, welche gefallen, und sichere Ihnen sofortigen Verkauf.‘ Dies mißfiel mir damals — wahrscheinlich mit Unrecht — und ich ging, nachdem ich einige Zeit auf der Akademie mich umhergetrieben und in der Pinakothek mit leidlichem Erfolg kopiert hatte, zu dem politisch kompromittierten Rahl, vor dessen Umtrieben die Monarchen übrigens ruhig hätten schlafen dürfen. Ich hielt es in Wahrheit bei ihm etwas über acht Tage aus, obwohl meine Schülerschaft dem Namen nach und anstandshalber doch einige Wochen dauerte. Noch besitze ich eine Zeichnung, Penthesileas Tod, die mir Rahl durch seine reflektierte Korrektur ziemlich verpfuschte.“

Aus dieser knappen Schilderung, zwischen deren Zeilen gleichwohl die Not und Misere der damaligen Zustände deutlich genug herauszulesen ist, erhellt biographisch nur so viel, daß Feuerbach der Akademie als Schüler nur vorübergehend, man wird wohl sagen können, um den äußeren Schein zu wahren, angehört hatte. Vom Konventionalismus ihres Lehrwesens abgestoßen, beeilte er sich, die Liste derjenigen um einen Namen zu bereichern, die vorzogen, außerhalb der staatlich sanktionierten Schule ihr Heil zu versuchen.

Leider vermochte er aber auch auf dem damals noch höchlich verpönten Weg der Privatschülerschaft, auf den sein ruheloser, nirgends Befriedigung findender Lerntrieb ihn gedrängt hatte, wie er selbst bekennt, ebensowenig auszudauern. Freilich war Rahl, als Künstler, auch entfernt nicht der richtige Mann, um einen Schüler von Feuerbachs Wesen auf die Dauer fesseln zu können; wenngleich er für ihn eine Art von zärtlicher Zuneigung gefaßt hatte.

Wer Rahl nur von der Seite seiner Beredsamkeit kannte, mit deren unversieglichem Strom er Jedem, der es anhören wollte, im Sinne förmlicher Kunstvorträge seine Ansichten entwickelte über Tizian und seine Zeitgenossen, oder wer von Beiden der größere gewesen, Rafael oder Michel Angelo, der mochte sich, schon der äußerlich höchst ungewöhnlichen Erscheinung des Mannes gegenüber, wohl bestochen fühlen. Wer mehr als geistreiche Worte, wer zugleich die überzeugende, ihren Sinn illustrierende künstlerische That forderte oder gar in der Eigenschaft als Lernender sich von seiner Seite einer sichern Führung und klaren praktischen Unterweisung versah, konnte sich wohl nicht leicht auf die Dauer der Wahrnehmung verschließen, daß die Reden und die Leistungen des Mannes sich einander keineswegs deckten.

Feuerbach, der dies mit seinem empfindlichen Sinne sofort wie einen Mißklang empfand, mietete, anstatt nun nach diesem verfehlten Ansatze zur

Akademie oder Pinakothek zurückzukehren, was er in seinem späteren rückschauenden Berichte selbst als das Klügste bezeichnet, das er unter solchen Umständen hätte thun können, mit einem Freunde zusammen ein großes Atelier mit Garten, um auf eigene Faust mit seinem Bacchusbilde, das seit einem Jahre ihn ganz und gar erfüllte, sein Glück und Geschick zu versuchen.

Es währte auch nur kurze Zeit, so konnte er über den alten „Quälgeist" nach Hause berichten: sein Bacchus sei merkwürdig reif geworden. Bald solle er dastehen — aber ohne vorherige Zeichnung, aus dem Geiste auf die Leinwand geworfen und dann von innen heraus studiert, das sei der einzig geniale Weg.

Man könnte sich versucht fühlen anzunehmen, es habe das rings um ihn her geltende Kunstdogma sich zuguterletzt der unsicher schwankenden Gedanken des jungen Künstlers, all seinem Widerstreben zum Trotz, doch bemächtigt, so daß er mit einem Mal in die herrschende Losung mit einstimmt, frei aus dem Geiste heraus müsse der Künstler schaffen, von innen heraus studieren; das sei der einzig richtige Weg, den auch er einzuschlagen habe.

Berauscht dabei von der Luft der Freiheit, die er zum ersten Male voll und ganz atmete, und, wie es scheinen will, gleichzeitig auch noch von andern Mächten in seinem Innern bestürmt, fing er an, das Leben, das ihn umgab, im heitersten Lichte zu erblicken. Mit kindlicher Vertraulichkeit berichtet er in dieser Stimmung den Eltern: „Ich bin heimisch in München, als wäre ich hier geboren. Im englischen Garten spazieren, bei Tamboši sitzen, gute Musik hören, ist so angenehm. Andere thun es auch, warum ich nicht? Ich kann nur Liebes und Poetisches von meinem hiesigen Aufenthalt sagen. Ich brauche vielleicht etwas zu viel Geld, aber ich lebe, und lebe glücklich! Gebt Acht, ich bringe es bald ein!"

Aber nur allzu schnell sollte sich dieser Ton fröhlicher Zuversicht ins trübe Gegenteil verkehren. „Das Arbeiten", bekennt er in einem Schreiben vom Herbst 1848 mit verzagten Worten: „das Arbeiten wird mir doch schwerer, als ich geglaubt habe! In geistiger Unruhe bin ich freilich immer. Es ist doch ein großer Schritt vom Denken und Vorstellen bis zum Machen mit den Händen."

Das Dogma von der Allmacht des Geistes hatte seinen Zauber verloren. Kleinmütig kommt er sich in seiner Ratlosigkeit mit dem Gedanken zu Hilfe, wieder zu Rahl zu gehen, der ihm heute, wenn auch vielleicht nicht eben besser als früher, aber immer noch vor allen Andern als der Beste erschien. „Er ist lieb gegen mich", fügt er hinzu, „und giebt mir immer so gute Ratschläge, von denen ich nur wünschen möchte, daß ich sie befolgte."

Dies war wohl die Zeit gewesen, in der Feuerbachs Schülerschaft

bei Kahl wenigstens „dem Namen nach und anstandshalber" noch einige Wochen weiter dauerte. Wie es sodann mit dem Bacchusbilde weiter wurde, berichtet der Sohn den Eltern wie folgt: „Als ich vor einigen Tagen von einer kleinen Tour in's Gebirge mit Freunden zurückkam, erschrak ich über meinen Bacchus. Ich konnte mich nicht mehr hineinfinden, so klein, so geringfügig, schlecht gezeichnet, elend komponiert. Wo ist mein Ideal hingekommen auf dem Wege vom Kopf zu der Hand? Schreibt mir nichts, sagt mir nichts, ich bitte. Ich weiß Alles, weiß es nur zu gut! Und nun kurz und gut, ich riß das Bild herunter und schnitt es in Stücken. Jetzt sitze ich wieder vor einer leeren Leinwand, aber ohne Begeisterung, das ist das Ende vom Liede."

Indessen, wie sehr er auch für den Augenblick unter dem Druck solcher Verstimmung litt, kannte er sich doch bereits genug, um zu wissen, daß die verflogene Begeisterung sich wieder einstellen würde. Diese Empfindung spricht deutlich aus dem Nachsatz seines niederschlagenden Berichts, der mit den Worten anhebt: „Ich will Dir etwas sagen. Jeder Mensch schafft sich sein eigenes Paradies, und bestände es nur aus einem Blitz der Hoffnung. Ich weiß, daß ich sehr wenig kann, aber ich habe eine Zuversicht, die ins Grenzenlose geht; und bin ich auch manchmal kleinmütig, so weiß ich doch, daß die Zeit kommt, wo ich alle Wirr- und Drangsale unter mir haben werde, und ist es nicht, so habe ich doch kühn gehofft und gestrebt."

Begeisterung und Arbeitsbedürfnis, im Grunde genommen für Feuerbach gleichbedeutende Dinge, waren zurückgekehrt, und die leere Leinwand hatte sich längst mit neuen Gestalten gefüllt. Lebensgroße Amoretten, die den kleinen bocksbeinigen Pan in den Olymp entführen, bildeten den Gegenstand der Darstellung. „Pan", so schildert der Künstler selbst das Bild, „liegt auf Zweigen und Tüchern und streckt die Aermchen nach seiner meckernden Ziege aus, während der lustige Kinderkranz sich immer höher hebt. Es ist ein Stück Poesie darinnen. Das Bild wird leicht, aber nicht leichtsinnig gemalt. Es fliegt eben Alles".

In seinen Lebensaufzeichnungen spricht Feuerbach von dem Bilde als einer lustigen Komposition, kann aber nicht unterlassen hinzufügen, daß sie wohl für eine kleine Darstellung geeignet gewesen sei, in so großen Dimensionen aber verwunderlich habe aussehen müssen.[1]) Das Bild mag im Sommer 1849 vollendet worden sein.

---

[1]) Das Bild war auf unbekannten Wegen in irgend einen Raum des Freiburger Lyceums geraten, von wo es um den Preis von 20 Gulden in den Besitz des dortigen Kunstvereins gelangte.

Aus der Münchener Zeit, die Jahreszahl 1848 tragend, stammt ferner ein kleiner Bacchus, dem einige Windgötter seine Trauben stehlen, die dafür vom Wächter Panther tüchtig gezaust werden.[1]) Das Bildchen zeichnet sich bei all seinen sonstigen Mängeln in Komposition und Zeichnung durch eine, für die Zeit, in der es entstanden ist, ganz ungewöhnlich lichte, leuchtende, malerisch empfundene Farbengebung aus, erfreute sich auch, nach des Künstlers eigenem Zeugnis, von seiner Seite noch spät immer einiger Gunst, indem es ihm gegenüber die Wand des Zimmers schmückte, in welchem er im Jahre 1877 in Nürnberg seine Lebensskizze niederschrieb.

Aus einer Mitteilung des Malers v. Hagn in München zu schließen, (seines späteren Mitschülers bei Couture in Paris), dürfte das eine und andere von den Münchener Arbeiten auch öffentlich zur Ausstellung gelangt sein, nicht ohne das größte Aufsehen zu erregen, denn um diese Zeit sei nach Antwerpen, wo v. Hagn sich auf der Schule befand, von München aus die Kunde gedrungen, ein Wunder von Talent, Namens Feuerbach, sei daselbst aufgetaucht.

Von seinem sonstigen Leben in München glaubte er 25 Jahre später sagen zu sollen, daß es nicht dazu angethan gewesen sei, um seinen dortigen Gönnern freudige Hoffnungen für seine Zukunft zu erwecken. Nicht als ob er Schlimmes verübt hätte, aber er sei launisch, faul, spaziergängerisch, vergnügungssüchtig gewesen, und so sei der Rückschlag seiner Düsseldorfer quälerischen Gewissenhaftigkeit nach den schönsten psychologischen Regeln erfolgt.

Der Karneval von 1849 war im Anzug; die Künstlerfeste Münchens noch im vollsten Schwange; sollte er allein sich ausschließen? Und selbst wenn er's gewollt hätte, würde man seine schmucke, wie dafür geschaffene Erscheinung willig haben entbehren mögen? Allerdings, die Nachrichten von zu Haus stimmten wenig zu Faschingsscherzen. „Ihr habt mit Leid und Krankheit zu schaffen", heißt es in einem Briefe aus dieser Zeit, „und ich mache einen Ball mit; das paßt schlecht zusammen, doch ist es der erste und letzte in diesem Winter, und Ihr gönnt mir das Vergnügen, das weiß ich ja. Ich habe mich kurz entschlossen und habe auch einen ehrenvollen Posten bekommen als Wappenträger der Künstlerschaft. Mein Kostüm steht mir prächtig, und ich werde einen Kranz von wilden Reben auf dem Kopfe tragen. Zwei flotte Abende und eine süße Erinnerung mehr an München. Seid mir nicht böse. Das junge Blut hat eben seine Freude daran".

---

[1]) Eigentümerin Frau Sophie Heydenreich in Ansbach.

Er gefiel sich damals im Vollgenusse seiner Jugend. „Die Ferienzeit in Freiburg", heißt es im Vermächtnis, „wo ich in fröhlichster Gesellschaft den Schwarzwald durchstreifte, sowie die Besuche bei der schönen und gütigen Großmutter und den heiteren Tanten in dem alten, prächtigen Nürnberg waren nicht geeignet, den schäumenden Uebermut zu dämpfen. Jugendneigung, dichterischer Drang, der sich in kindlichen Versen Luft machte, Verwöhnung, Ueberschätzung ließen mich momentan fast vergessen, daß es noch Pflichten für mich geben könne, obgleich ein dunkler Punkt im Hintergrund meiner Seele lag, über den ich erst hinwegkommen mußte, ehe ich mich dem völligen Behagen überlassen konnte.

„Indes allzulange ließ die Kunst nicht mit sich spielen. Zwei Jahre nutzlos verstrichen, und ich kam mir eines Tages in meinem malerischen Sammetkostüm vor wie ein Pfau, der nichts hat als sein glänzendes Gefieder. Der kurze Traum war vorüber, und ich vermöchte nicht zu sagen, daß das Erwachen ein angenehmes gewesen sei.

„Und wenn ich es nun recht überlege", so fragt er sich selbst in einem Briefe an die Eltern, datiert September 1849, wohl zu der Zeit, in der sein künstlerisches Gewissen aus seinem Halbschlummer zur Klarheit zu erwachen begann, „wie ist es eigentlich mit mir? Von allen meinen herrlichen Idealen ist nicht das Kleinste geschaffen. Ich habe gedichtet, aber nicht gemalt. Kein Strich beweist das, was ich in mir fühle, was meinem innern Sinn entspricht. Wie soll das werden — was soll ich thun? Liebe Mutter, ich will den Vater nicht quälen. Rate Du mir!"

So wie die Dinge heute liegen, muß die Entscheidung der Frage, wer eigentlich in diesem Falle des Rates bedürftiger war, ob derjenige, der ihn forderte, oder diejenigen, die ihn erteilen sollten, zu Gunsten des Sohnes ausfallen. Wie in einer Art von hellseherischem Zustande hatte er seit Jahren den Weg, der ihm allein frommen konnte und, wie die Erfahrung lehrte, auch thatsächlich frommte, aus der Ferne erkannt und deutlich bezeichnet: Es galt auszuwandern, sollte er nicht zu Grunde gehen. Aber er strebte nicht über die Grenzen der Heimat hinaus, weil er kein Herz für dieselbe hatte, sondern weil sie ihm nicht die nötige geistige Nahrung lieferte, deren er bedurfte. Er war in der Lage Winckelmanns, seines großen Wahlverwandten, der auch erst zum Römer und Hellenen werden mußte, um in der Reihe der großen Söhne seines Vaterlandes mitzuzählen.

Es ist ein für Feuerbachs Jugend und die Verhältnisse, die ihn umgaben, überaus merkwürdiges Schreiben, das er am Schlusse des Jahres 1849 von München aus an die Eltern richtete: „Nachdem ich Stunden und Tage lang in bitterer Qual mich abgerungen habe", heißt es

in demselben, „bleibt mir nichts Anderes übrig, als gerade heraus zu sagen, daß ich nicht länger hier bleiben kann. Ich weiß, daß ich Euch durch meine exaltierten Gedanken und Pläne — alle Augenblicke etwas Anderes — viele Sorgen mache, aber ich kann nicht anders als Euch bitten, mich nach Antwerpen, Paris, Florenz, oder wo es sonst sei, als Schüler auf die Akademie zu schicken. Ich will in eine Elementarklasse gehen, ein Jahr lang nichts als Studienköpfe malen, nur um den quälenden Gedanken los zu werden: „was könntest du sein, und was bist du!" Ich gehe zu Grunde, wenn ich mich nicht in eine grenzenlose Arbeit stürze. Ich habe keinen Lehrer, keine gleichstrebenden Elemente. Gegen den Strom schwimmen kann nur ein fertiger Künstler, ich gehe darin unter, das weiß ich; darum laßt mich fort. Habt Nachsicht mit meinem kochenden Blut und meinen hämmernden Pulsen. Für was heiße ich Feuerbach? Ich habe Feuer in den Adern."

Wahrscheinlich in Entgegnung auf einen ihm gemachten Vorwurf der Versäumnis, bricht er sodann zum Schluß in leidenschaftlicher Erregung noch in die Worte aus: „Zu Schorn hätte ich gesollt? Nun wohl, ich war überrascht von so wenig Geist und Gemüt bei so brillanter Technik. Das gleißt und glänzt! Seine Schüler malen Einer wie der Andere. Die Bilder sehen prächtig aus; schimmernde Stoffe! — Die Technik hat mich kleinmütig gemacht, aber die Bilder haben mich kalt gelassen. Schorns Schüler werden Maler, ich will ein Künstler werden."

Bei so viel Jugend und Leidenschaftlichkeit des Wesens mit so viel künstlerischer Weisheit und Tiefe der Selbsterkenntnis sich über die Aufgabe, über die Wege und das Ziel seines Lebens zu äußern, vermag nur der wirkliche Genius, der mit seiner innern Leuchte gleichsam das Dunkel der Zukunft erhellt.

Drittes Kapitel.

Erste Wanderjahre.

Antwerpen.

1850—1851.

Es war um die Zeit der Weihnachtsferien 1849, als Feuerbach sich von München auf den Weg nach der Heimat aufmachte. „Nach einigen ruhigen Monaten zu Hause," so berichtet er in seinen Lebensaufzeichnungen über diese Zeit, „und nachdem die Konskriptions-Kommission in Freiburg mich zum höchsten Erstaunen eines preußischen Militärarztes gnädig hatte durchschlüpfen lassen, wurde nach einem stillen friedlichen Familienrat der belgische Plan wieder aufgenommen. Ich ging im Frühjahr 1850 nach Antwerpen, um meinen akademischen Kurs von Neuem zu beginnen."

Diese Zeitangabe erscheint nicht ganz richtig. Die Abreise und Ankunft Feuerbachs in Antwerpen muß früher, noch inmitten des Winters erfolgt sein, da sein erstes Schreiben aus seinem neuen Aufenthaltsort bereits vom 13. Februar datiert ist.

„Endlich," so beginnt dieses Schreiben, „endlich bin ich in Ordnung und dadurch auch im Stande, nebst den herzlichsten Grüßen, Euch den Lauf der Dinge für die nächsten Monate mit einiger Klarheit bestimmen zu können.

„Ich besuche die Schule, in welcher regelrecht unterrichtet und gelehrt und der Phantasie nur wenig Spielraum vergönnt wird, was für mich vielleicht von Nutzen sein kann; so hüpfe ich denn für einige Zeit ganz ehrbar mit gestutzten Flügeln herum. Außerdem habe ich ein ganz kleines Atelier zu Gunsten meiner allerdringendsten poetischen Bedürfnisse, die doch nicht gerade Hungers sterben sollen."

Man erkennt aus diesen wenigen Zeilen, mit ihrem den Dingen vorauseilenden Ideengang, wieder die frühreife Sicherheit des Urteils des kaum Zwanzigjährigen, mit der er im steten Bedacht auf seine zukünftige Aufgabe die augenblickliche Situation überblickt, in der es galt, ein trockenes, aber unabweisbares Pensum von grundlegender, bis dahin versäumter Arbeit nachzuholen.

„Ich male," heißt es weiter, „streng nach der Natur einen steinalten Mönch, wie er vor einem mit vertrocknetem Epheu bekränzten Heiland im Gebet versunken ist. Lebensgröße, zottige Kutte, effektvolle Beleuchtung. Der Kopf ist beinahe vollendet, recht ins Kleine ausgeführt. Daß das Bild nicht sentimental wird, dafür ist gesorgt; denn mein Modell ist ein lustiger alter Zigeuner, der im Atelier herum kauderwelscht und allen möglichen Unsinn treibt, so wie ich ihn von seinem Sitz freilasse."

„Ich muß ehrlich gestehen, daß mich die Natur in dieser Modellstudie zum ersten Mal im Innersten ergriffen hat, und ich denke, daß dies an der gewissenhaften Sorgfalt liegt, mit der ich daran halte. Ich sehe jeden Morgen mit Spannung der Arbeit entgegen."

Es ist, als sei der ganze Mensch und Künstler, den wir bis jetzt kennen gelernt, wie mit einem Schlage ausgewechselt. Wer den ruhigen, sichern und sachlichen Ton dieses Schreibens mit der fieberhaft erregten Sprache der Münchener Briefe vergliche, ohne zu wissen, daß wenig mehr als einige Wochen zwischen ihrer Abfassung liegen, könnte sich wohl versucht fühlen, die tiefe geistige Wandlung, von der sie Zeugnis geben, einem längern und stetigen Einfluß verborgen gebliebener glücklicher Ursachen zuzuschreiben.

Es war einzig das Bewußtsein, einem auf alten und gesunden Ueberlieferungen beruhenden Schulwesen anzugehören, das ihn nach all den Schwankungen, von denen sein Lehrgang in der Heimat begleitet gewesen war, mit jenem köstlichen Gefühl der Sicherheit erfüllte, wie man es nach unsicherer Fahrt beim Betreten festen Bodens zu empfinden pflegt. Bei jedem Schritt, den er that, fühlte er sich in seiner Arbeit gefördert. „Es wurden," äußert er sich später über diese Zeit, „keine außergewöhnlichen Leistungen hervorgebracht, nur war es ein reges praktisches Naturstreben, entfernt von aller Schwindelei, welches wohlthätig wirkte; für mich eine Brücke, die mir von leichtsinniger Phantasterei zu wirklichem Studium den Weg zeigte; die richtige Vorbereitung für Paris."

Ueber dieser nüchtern gewissenhaften Art des Studiums lernte der Sohn allmählich ahnen, was seinen Vater im Geiste eigentlich bewegt hatte, wenn er gar so unzufrieden und mit bekümmerter Miene auf die Flut der aus Düsseldorf und München herrührenden Kompositionen blickte, um zu des Sohnes bitterem Kummer schließlich in seiner milden Weise mit den Worten zu enden: „Eine gutgemalte Hand, lieber Anselm, wäre in meinen Augen mehr wert gewesen, als alle diese verfrühten Expektorationen einer unreifen Phantasie. Daß Du Talent hast, weiß ich, sonst ließe ich Dich nicht Maler werden; der Beweis, den ich fordere, ist, daß Du etwas Tüchtiges gelernt hast."

Ein Brief Feuerbachs aus Antwerpen, datiert vom Juli 1850 kann als Antwort hierauf gelten. „Meine beiden kleinen Bilder," heißt es in demselben, ‚die junge Hexe auf dem Weg zum Scheiterhaufen' und ‚die Kirchenräuber' gehen in diesen Tagen an Euch ab. Ich habe sorgfältig und angestrengt gearbeitet, und man wird mir nichts Unfertiges vorwerfen können. Was das Studium betrifft, so heißt es hier in Antwerpen immer ‚Natur', gleichviel ob schön oder häßlich, und ‚frappante Effekte'. Das Alles kann ich ja brauchen."

Den bisherigen Angaben zufolge hat Feuerbach somit im ersten Halbjahr seines Antwerpener Aufenthalts, als selbständige Arbeiten neben den laufenden akademischen Studien, den betenden Mönch, die zum Scheiterhaufen geführte junge Hexe und die Kirchenräuber vollendet. Ueberraschen muß dabei zunächst die Wahl der Stoffe insofern, als sie in einem schneidenden Gegensatz zum Charakter der Gegenstände stehen, die der jugendliche Künstler bis dahin mit Vorliebe behandelt hatte.

Nachdem die kurze teutonische Schwärmerei, die ihn während der ersten Zeit seines Düsseldorfer Aufenthalts angewandelt hatte, überwunden war, machte der im elterlichen Hause herrschende Geist klassischer Interessen, durch den Anselms Jugend und Erziehung und sein ganzer Gedankengang bestimmt worden war, in seinen Nachwirkungen sich wieder geltend. Wie wir gesehen haben, war es besonders der Gestaltenkreis des bacchischen Mythos gewesen, der seine Phantasie beschäftigt hatte. Mit dem Betreten des Antwerpener Bodens aber wendet sich dieselbe, von den naturalistischen Tendenzen der belgischen Schule berührt, mit einer plötzlichen Schwenkung konkreteren Vorstellungsgebieten zu, von denen nun das Thun und Denken des Künstlers auf lange hinaus bestimmt bleiben sollte. Nicht als ob die Schule und das Leben Antwerpens es ihm irgendwie tief innerlich angethan hätten. Wohl schreibt er, daß, wenn er vom Arbeiten müde sei, ihn die wilde Schelde vor seinem Fenster mächtig erfrische. Das großartige Schiffsleben biete immer Neues und Interessantes. Aber er habe leider, wie er glaube, etwas Heimweh, nach was, wisse er selber nicht recht; „vielleicht," so setzt er mit ironischem Tiefsinne hinzu, „nach mir selber." Und so war es auch in der That: Es war das Gefühl der Sehnsucht nach der dichterischen Seite seines Wesens, die ihm über der nüchtern eintönigen Arbeit des Tages aus dem Gesicht zu entschwinden drohte. Allein solche Gelüste mußten mit Gewalt eingedämmt werden, und bevor der übergeschäftigen Phantasie wieder ihr Recht ward, galt es, entsagungsvoll an der Aufgabe festzuhalten: erst lernen, in was sie es in Antwerpen thatsächlich der Heimat vorausthaten, um die verlorenen Jahre einzuholen.

Freilich die äußerliche „Staatsaktionen- und Accessoirmalerei" der belgischen Schule, die sich, statt in wahrhaft künstlerischen, in solchen Stoffen verlor, die der Antiquitätenhändler ihr lieferte, hat ihn nie gereizt, wenn auch in einem Bilde aus dieser Zeit, eine „Junge Hexe auf dem Wege zum Scheiterhaufen"[1] darstellend, diese Seite der belgischen Kunst ihren Einfluß auf ihn geltend gemacht hat. Es ist ein sehr figurenreiches Bild in Querformat, in der herkömmlich konventionellen Weise angeordnet, wie die Antwerpener und nach ihr die gesamte Geschichtsmalerei jener Zeit hundertfältige Beispiele aufweist. Die junge Hexe, auf einem niedrigen Karren gelagert, auf dem sie von einigen fanatischen Jünglingen zum Richtplatz geschleppt wird, füllt, geleitet von Vater und Mutter und dem Gefolge ihrer pfäffischen Ankläger, den Mittelgrund des Bildes, während die Masse der Zuschauer den Vordergrund beherrscht.

Man kann kecklich sagen, es sei dies das einzige Bild von Feuerbach, in welchem reinen Füllungs- und Verlegenheitsgestalten, unter Zurückdrängung der wesentlichen Handlung in den rückwärtsliegenden Plan des Ganzen, räumlich ein solches Uebergewicht zugeteilt ist. Alles Illustrativ-Zufällige weicht in der Folge zurück vor dem Gebot des künstlerisch Organischen. Sieht man jedoch von den aufdringlichen Statistenfiguren des Bildes ab, und wendet die Aufmerksamkeit dem eigentlichen geistigen Kerne der Komposition, der Mittelgruppe zu, so wird man sich von der einfachen, eindringlichen Art der Schilderung eines tragischen Menschengeschicks, obschon es an keinen geschichtlich bedeutsamen Namen anknüpft, doch unwillkürlich aufs Tiefste und Innigste bewegt fühlen. Dabei sind gerade diese auf den Mittel- und Hintergrund verteilten Partien des Bildes, bei einer fast ans Minutiöse grenzenden Durchführung, zum Teil von hohem koloristischen Reiz; wogegen der Vordergrund, wenn nicht starke Nachdunkelungen Schuld daran haben, durch Schwere und Undurchsichtigkeit des Tons aus der Haltung des Ganzen störend herausfällt.

Wie wenig Feuerbach, als er im Jahr darauf zum Besuch nach der Heimat kam und dem Bilde auf einer Ausstellung wieder begegnete, mit demselben noch einverstanden war, beweist seine gegen Dritte geäußerte Absicht, es vernichten zu wollen. Zum Glück beschränkte sich der Künstler darauf, durch Uebermalung seiner Unterschrift seine Urheberschaft zu verhüllen. Diesem Umstand ist es wohl hauptsächlich zuzuschreiben, daß das Bild so lange der Vergessenheit anheimfallen konnte. Erst vierzig

[1] Dieses Bild, das Feuerbach mitsamt den „Kirchenräubern" „als im Sturm der Zeiten verweht" glaubte, hat sich in Pforzheim i. B. wiedergefunden und befindet sich daselbst im Besitze des Herrn Stadtrats Dörflinger.

Jahre später, nachdem der jungen Hexe die längste Zeit bei einem patriotischen Franzosen die Ehre zu Teil geworden war als Jungfrau von Orleans zu gelten, gelangte bei Gelegenheit eines Reinigungsversuches das »Anselm Feuerbach Anvers 1850«, die Form in der der Künstler damals zu zeichnen pflegte, wieder zum Vorschein.

Größeren Wert als auf die junge Hexe legte der Künstler auf sein drittes Antwerpener Bild, die Kirchenräuber. Im nächtlichen Dunkel einer Kapelle haben einige wüste wilde Gesellen sich über den Inhalt eines Juwelenkastens hergemacht, den sie an heiliger Stätte geraubt und erbrochen haben. Die Gruppe wird unheimlich vom Schein einiger Lichter gestreift, deren Strahl kaum an das Gewölbe dringt, aber um so lebhafter sich in den blitzenden Edelsteinen spiegelt.

Das Bild ist von gleicher Größe wie das vorige. Leider ist es verschollen, wenn nicht zu Grund gegangen. Wahrscheinlich von beiden Werken das spätere und darum wohl reifere, soll es in der That das Bild der jungen Hexe in jedem Sinne übertroffen haben.

Noch ist zum Schicksal des ersten Antwerpener Bilds, des betenden Mönchs — Feuerbach bezeichnet denselben als einen Studienkopf — geschichtlich nachzutragen, daß derselbe als ein Geschenk des Künstlers in den Besitz des Heidelberger Kunstvereins gelangte. „Wodurch dieser," so fügt der Spender des Bildes ironisch dieser Mitteilung hinzu, „eine solche Aufmerksamkeit von meiner Seite verdient hat, ist meinem Gedächtnis entschwunden."

Man muß sich hiebei erinnern, daß kein deutscher Kunstverein jemals von Feuerbach käuflich ein Bild erworben hat.

In den Lebensaufzeichnungen des Künstlers findet sich unter der Rubrik Antwerpen noch die Notiz: „Ich war dort mit einigen Düsseldorfer Freunden zusammen heiter und fleißig, sowohl in der Schule, als in meinem eigenen kleinen Atelier, das ich mir von vorne herein gemietet hatte." Es scheint jedoch, daß die Schülerkolonie, unzufrieden mit der Leitung der Anstalt, des Verhältnisses zur Akademie bald überdrüßig geworden sei und nur auf einen schicklichen Anlaß gewartet habe, um das Verhältnis zu derselben zu lösen. Aus dem schon früher citierten Schreiben vom Juli 1850 erfahren wir am Schluß, daß die Deutschen in corpore sich von der Schule verabschiedeten, weil Akademiedirektor Wappers ihnen zugemutet hatte, die Vorlesungen über Anatomie in flämischer Sprache zu hören, die sie alle nicht verstanden.

Feuerbach, der nach seinem Austritt zunächst noch in Antwerpen geblieben war, ging, nachdem sein Aufenthalt daselbst sich im Ganzen auf etwas mehr als ein Jahr erstreckt hatte, im Frühling 1851 in Begleitung seines Vetters Karl Roux[1]) nach Paris, wohin er, — „meines Wissens der erste von den jungen Deutschen," so setzt er dieser Mitteilung mit offenbarer Genugthuung hinzu — allmählich die andern Studiengenossen nachzog.

Wer aber waren sie, diese Freunde und Studiengenossen?

Die Liste derselben enthält Namen, wie die eines Viktor Müller, Henneberg, Gentz, Lindenschmidt, Roux, v. Hagn, Burnitz, von Hünten, Spangenberg und Friedrich Karl Hausmann.

Nach Art der künstlerischen Begabung dürfte neben Viktor Müller wohl Hausmann unserm Feuerbach am nächsten gestanden haben. Auch er hatte wie dieser, seine künstlerische Laufbahn an der Düsseldorfer Akademie angetreten und war durch die Revolution von 1849, ebenso wie Feuerbach nach München, von Düsseldorf nach Antwerpen verschlagen worden. Er hatte bis dahin ganz der cornelianischen Richtung angehört, und nach der Geflogenheit derselben in der Komposition als solcher seine einzige Aufgabe erblickt. Da ist es nun erstaunlich zu beobachten, wie beim ersten Schritt auf dem neuen Boden, so zu sagen mit einem Schlage, der Charakter seiner Arbeiten sich ändert. Die in der Treibhausatmosphäre einer künstlich erregten Phantasie geborenen Schemen von ehedem verschwinden, um frischen, gesunden, vom Naturhauch beseelten Gestalten Platz zu machen. An Stelle der gespreizten, hohlen und leblosen Darstellungsweise von früher, tritt die freie, aus der lebendigen Anschauung gewonnene natürliche Bewegtheit wirklich empfundener Linien, während bei den nachfolgenden, aus Paris und Italien herrührenden Studien und Entwürfen des Künstlers die Formgebung sich bis zu einer dicht ans Große streifenden Auffassung steigert.

Leider ist diesem in reicher Fülle erhaltenen Studienschatze Hausmanns[2]) an gleichzeitigen Arbeiten Feuerbachs, mit Ausnahme des betenden Mönchs und der jungen Hexe, zur kritisch vergleichenden Schätzung nichts entgegen zu stellen, da von seinen zweifellos höchst zahlreichen Studien und Entwürfen, sowohl aus der Antwerpener als der Pariser Periode, aus Ursachen, die später zur Sprache kommen werden, so gut wie nichts mehr vorhanden ist. Ueber diese Lücke in einem so wichtigen Abschnitt von Feuerbachs Bildungsgang einiges Licht zu verbreiten, sind daher die Arbeiten Hausmanns höchst geeignet, insofern als sie einen Rückschluß auf die ver-

[1]) Jetzt Direktor der Gemäldesammlung in Mannheim.

[2]) Der künstlerische Nachlaß Hausmanns befindet sich heute geteilt im Besitze seiner zwei Söhne, des Malers Ernst Hausmann in Berlin und des Bildhauers Hausmann, in München.

loren gegangenen, parallel mit denselben entstandenen Studien Feuerbachs gestatten. Dieser Rückschluß ist um so zulässiger, als beide Künstler in ihrem Streben sich vielfach berührten, der Lehrgang an der Antwerpener Akademie für alle Schüler der gleiche war, und auch außerhalb der Schule unter den Deutschen ein gemeinschaftliches Studium gepflegt wurde. Kann nun auch heute kein Zweifel darüber sein, wer von Beiden, ob Feuerbach oder Hausmann, seiner künstlerischen Veranlagung nach der Bedeutendere gewesen sei, so wird man doch für die Zeit, um die es sich eben handelt, nur zu der Ansicht hinneigen können, daß Hausmann, sowohl nach Anschauung als nach positivem Können, Feuerbach erheblich vorausgewesen sein müsse. War er doch um vier Jahre älter und seinem jüngern Landsmann gegenüber auch dadurch wesentlich im Vorteil, daß er ein volles Jahr früher nach Antwerpen gekommen war und so Gelegenheit gehabt hatte, nach jeder Richtung hin einen Vorsprung zu gewinnen. Man wird daraus weiter folgern dürfen, daß er auf Feuerbach mannigfach fördernd, anregend und anspornend eingewirkt habe.

Da Hausmann wohl Wenigen unter den heute Lebenden auch nur seinem Namen nach bekannt sein dürfte, mag Manchem sich bereits die Frage aufgedrängt haben, welche Fügung, ob etwa ein vorzeitiger Tod es war, der ihn nach so vielverheißenden Anfängen der Vergessenheit verfallen ließ. Eine echtmoderne Tragödie giebt uns darüber Aufschluß. Es ist ein Stück jener stillen Art von Tragik, die, der Beobachtung der Außenwelt entrückt, in den verborgenen Regionen des Gemüts sich abspielt.

Da Hausmanns Schicksal als Beweis dafür dienen kann, wie grundverschieden, ja gegensätzlich Feuerbachs Natur, bei ganz ähnlichen Geschicken, gegen den Druck ungünstiger Außenverhältnisse sich zu bethätigen pflegte, möge es gestattet sein, in kurzen Umrissen sein Lebensbild hier einzuschalten.

Hausmann hatte nach seiner Rückkehr aus Italien ein bereits in Antwerpen vorbereitetes Kolossalbild „Galileis Verurteilung durch die römische Inquisition" auszuführen begonnen[1]). Das vollendete Bild ging 1861 zur großen Ausstellung in Köln und erregte durch Umfang und das darin zu Tag tretende virtuose Können allgemeines Aufsehen. Der Ankauf des Werkes für das Städelsche Institut in Frankfurt schien gesichert; schon waren die Vereinbarungen mit dem Künstler getroffen — da, in der letzten Stunde, scheiterte Alles am Einspruch Steinles, für dessen kirchlichen und künstlerischen Standpunkt das Werk nach Stoff, Auffassung und Ausführung ein Aergernis bildete.

---

[1]) Das Bild wurde später für die städtische Galerie in Hamburg erworben.

Hausmann hatte auf diesen großen Wurf die Entscheidung über seine Zukunft gesetzt. Durch einen eben begründeten Hausstand menschlich verpflichtet — er hatte sich bereits in Paris verlobt — entschied er sich — wer kann wissen um welchen innern Preis! — zur Uebernahme eines ihn sichernden Amtes in seiner Vaterstadt Hanau, die ihm um eben diese Zeit die Leitung einer zu gründenden Kunstgewerbeschule angetragen hatte.

Hausmann erhob die ihm unterstellte Schule in ihrer Art zu einer Musteranstalt. Als Künstler aber hat er, von einigen verzagten Wiederanfängen abgesehen, nichts mehr geschaffen, was sein Andenken hätte erneuern können. Nur einmal noch, 25 Jahre später, bei Gelegenheit der Ausstellung seines künstlerischen Nachlasses in Berlin, im Jahre 1887, wurde die Welt vorübergehend an ihn erinnert.

Schwerlich hatte er seine Kunst von vornherein mit klarem Bewußtsein geopfert, sondern sicher dabei an die Möglichkeit eines Kompromisses geglaubt. Allein die wirkliche Kunst verträgt sich nicht mit Halbheiten und Vorbehalten, sie fordert den vollen Einsatz des Menschen. Die Kunst — so hat Feuerbach sie aufgefaßt — „ist eine strenge, göttliche Liebe, sie steht der irdischen immer im Wege." Nicht als ob er selbst durch die Natur seiner Anlagen von vornherein vor ähnlichen Konflikten geschützt gewesen wäre. Er war nur allzureich bedacht mit jenen sehnsüchtig begehrlichen Gemüts- und Seelenanlagen, von deren Befriedigung oder Nichtbefriedigung das Wohl oder Wehe des menschlichen Herzens mit seinen tausenderlei thörichten Hoffnungen und Ansprüchen abhängt. Aber stärker noch als von den Begehrlichkeiten des Herzens war er von der dämonischen Macht seiner dichterischen Innenwelt bedrängt und getrieben. In allen innerlichen Fährlichkeiten und nicht minder bei allen äußerlichen Niederlagen die er im Leben so reichlich zu verwinden gehabt hat, ist er daher kraft seines schöpferischen Intellekts stets als der geistige Sieger aus dem Kampfe hervorgegangen. Als Künstler hat er aus dem Widerstand der Welt schließlich doch immer nur neue Kraft geschöpft.

Dies zur Einleitung und Vorbereitung für den nun folgenden Abschnitt, in welchem das bisher gnädig lächelnde Schicksal zum erstenmal in der unheimlichen Schreckgestalt der Not an seiner Seite erscheinen wird.

Paris.

1851—1854.

Noch während Feuerbachs Aufenthalt in Antwerpen waren aus der Heimat über den Gesundheitszustand seines Vaters zunehmend schlimme Nachrichten eingelaufen. Zu seinem wachsenden Gemütsleiden hatte sich ernstliche körperliche Krankheit gesellt, die von seinem treuen Arzt und Freunde Schwörer alsbald erkannt und für hoffnungslos erklärt wurde. Der Winter verschlimmerte seine Leiden und ohne eine Besserung zu bringen, verlief das ersehnte Frühjahr und der Sommer 1851.

Unter so wenig tröstlichen Aussichten und Voraussetzungen hatte der Sohn sich im selbigen Frühjahr von Antwerpen nach Paris auf den Weg gemacht. Er sollte und wollte nach des Vaters Wunsch sein Programm erfüllen; denn, so bekennt er später im Vermächtnis, er hatte manches gut zu machen und es war sein ehrlicher Vorsatz dies nach besten Kräften zu thun.

Er wohnte zuerst im Hôtel garni Molinie, rue de l'école de médécine und später rue Blanche und rue Douai 15, hoch oben in einem kleinen Stübchen, rings von Freunden und Bekannten umgeben, die sich nach und nach einfanden und sich in demselben Hause oder in der Nachbarschaft einnisteten. „Es war ein heiteres, zuweilen stark mutwilliges Treiben unter uns", fügt er hinzu, „wie es junge Leute lieben, wenn die Muse gnädig und der Beutel nicht allzu leer ist." [1])

Paris erschien ihm als die Stadt der ewigen Jugend, als die Verkörperung seines Wahlspruchs „Eternamente Giovine." Trotz Hitze und Staub, weiter Wege und Entbehrungen allerlei Art, hatte er sich vom ersten Tage an hier in der Atmosphäre gefühlt, die ihm in jedem Sinne taugte. Auch seine Briefe aus dieser Zeit charakterisiert ein eigentümlich gehobener, wenn auch zwischen tief elegischer und freudiger Stimmung liegender Ton. „Wäre Vaters Krankheit nicht", so schreibt er unterm 8. August 1851, „so würde ich mich hier sehr glücklich fühlen, denn ich bin schon ganz vollkommen heimisch in Paris. Meine Natur ist auf das Genießen eingerichtet und läßt sich durch nichts verblüffen. Diesmal aber gilt es fleißig sein, und das will ich redlich und ehrlich. Ich kopiere in der spanischen Galerie und gehe häufig nach dem Louvre. Ein einziges Mal seine Bilder so im Traum beisammen zu sehen, wie sie hier an den Wänden hängen, ist mehr als einen Tod wert."

[1]) Sie unterhielten unter Anderm ein Quartett mit Feuerbach als erstem Tenor und führten häufig ganze Szenen aus Mozartschen Opern, gelegentlich selbst in rasch improvisierten Kostümen auf.

Er kommentiert in seinen Lebensaufzeichnungen diesen Brief mit den Worten: „Ich will hier eine Eigentümlichkeit meines Wesens erwähnen, welche mir während meines bisherigen Lebens stets treu geblieben ist, ich meine die Gabe, durch äußere Dinge nicht verblüfft, nicht außer Fassung gesetzt zu werden. Meine Phantasie ist immer stark genug, mit der Umgebung Schritt zu halten, über sie Herr zu werden. Das Größte, Beste ist mir gerade das Rechte, das — wenn ich so sagen darf — meiner Natur Angemessene. Nur die absolute Schönheit hat wirkliche Gewalt über mich. So war es auch hier im Heiligtum des Louvre, im Salon carré und vor der göttlichen Frau von Milo, daß ich in Erschütterung geriet, wie fast noch nie in meinem Leben. Der Kehrseite dieser Eigenschaft und der mir dadurch bereiteten Leiden gedenke ich in Schweigen."

Er fühlte sich während des Pariser Aufenthaltes stets in künstlerischer Anregung, „enjoué", wie die Franzosen sagen. War es doch die Zeit eines Troyon, Rousseau, Delacroix, Decamps; eine Zeit der echten Kunstblüte, deren kräftige Luft er atmete.

Feuerbachs erste Absicht war dahin gegangen, bis zum Besitz eines eigenen Ateliers im Louvre zu kopieren. Allein die vielen Damen mit flatternden Locken, langen Gesichtern und schmutzigen Händen, die hoch oben sitzend, die besten Bilder, welche die Welt besitzt, auf riesigen Leinwanden verunstalteten, flößten ihm einen so unüberwindlichen Ekel ein, daß er sich beschied, in der spanischen Galerie kleinere Bilder zweiten Ranges zu kopieren, da die Riberas und Velasquez auch hier auf Monate hinaus vergeben waren.

Kurze Zeit später, am 9. September 1851, erfolgte der Tod seines Vaters an seinem 53. Geburtstage. „An jenem Tage malte ich", so berichtet er in seinen Lebensaufzeichnungen, „wenngleich vorbereitet, doch eine so nahe Entscheidung nicht ahnend, eine kleine italienische Begräbnisskizze, welche meine Stimmung in jener verhängnisvollen Zeit besser ausdrückt, als ich es mit Worten je zu thun vermöchte." [1])

Mit diesem herben Schicksalsschlage war ein entscheidender Wendepunkt in des Sohnes Leben eingetreten. Mit vollem Recht bezeichnet er ihn als einen verhängnisvollen, und das teure Grab als die Stätte in der auch seine Jugend eingesargt liege. Mit den glücklichen, wohlbehüteten Jahren sorgloser Lebenszuversicht war es vorüber; zu der trostlosen Einbuße, die sein Gemüt erlitten gesellte sich der Druck des Bewußtseins, mit dem

[1]) Die Skizze befindet sich in Bayreuth, im Besitze des Herrn Rechtsanwalts Heydenreich.

Verlust der väterlichen Fürsorge, des starken sichern und einzigen Rückhaltes in seinem bisherigen Leben, sich vielleicht bald dem brutalen Kampf um die äußere Existenz überantwortet zu sehen.

Ein Schreiben vom Oktober 1851 giebt dieser Stimmung deutlichen Ausdruck. Feuerbach schildert darin, daß die besten seiner Antwerpener Freunde nunmehr nach Paris nachgekommen seien, und wohl mit Wehmut und nicht ohne einigen Neid betont er dabei, wie sie sich Alle in Ateliers auf Jahre eingemietet hätten. So lebe er unter vielen Bekannten, jungen, frischen und glücklichen Menschen, und sei zu Zeiten auch wohl mit ihnen heiter. Des Abends würden deutsche Lieder gesungen, und ohne seinen Tenor könnten sie nicht auskommen. Doch fühle er sich oft sehr einsam, und seine Nächte seien schlecht, denn er denke nach Hause. „Nur in der Arbeit", fügt er hinzu, „finde ich Ruhe und wirkliche Freudigkeit, das bleibt sich immer gleich, so sehr ich auch meine Ungeschicklichkeit einsehe und mich darüber ärgere".

Auf seine Arbeit selbst eingehend, berichtet er des Weiteren: „Ich male jetzt mit ganz wenigen, aber transparenten Farben. Ich möchte eine ernste tiefe Richtung verfolgen. Mein Bild soll einfach werden, aber dramatisch wirken. Ich halte schon Modell und beginne in nächster Woche die Aufzeichnung. Ueber den Gegenstand nächstens. — Mein Aussehen ist nicht das brillanteste, aber sei ganz ruhig. Ich weiß, daß alle Diejenigen, die ein ernstes Streben haben, gefeit sind. Es giebt nur Eines, was ich fürchte, das Gespenst, das uns auf den Fersen folgt, und das ich gar nicht nennen mag; sonst habe ich Mut, es mit der ganzen Welt aufzunehmen. Was ich meine, brauche ich Dir nicht zu sagen".

Dennoch hatte Feuerbach, der im Innern von der Idee eines ersten großen Gemäldes verfolgt wurde, den Mut gewonnen, ein eigenes Atelier zu mieten. Den Gegenstand der beabsichtigten Arbeit bildete der persische Dichter Hafis, dem schon Goethe in seinem west-östlichen Divan ein Denkmal seiner Bewunderung setzte.

Die Idee zu *Hafis in der Schänke*, welchen Namen das Bild erhielt, schöpfte Feuerbach vermutlich aus Daumers Uebersetzung der Gedichte des Hafis, von welchen eben die zweite Sammlung erschienen und gleich der ersten von der literarisch gebildeten Welt Deutschlands mit dem lebhaftesten Anteil begrüßt worden war.

Hafis eröffnet die Reihe der Dichtergestalten, deren bildliche Verherrlichung Feuerbach schon frühzeitig als eine Lieblingsaufgabe für seine zukünftige Kunst vor Augen gestanden hatte und in der Folge, wenn auch

nicht im ganzen beabsichtigten Umfang, so doch in Aretino, Ariost, Dante, Petrarka und schließlich im platonischen Gastmahl ihre teilweise Lösung fand.

Jeder, der dem großen Erstlingswerke Feuerbachs gegenübertritt, wird geneigt sein, von der geradezu seligen Lebensheiterkeit, die aus demselben spricht, auf Verhältnisse und Stimmungen der glücklichsten Art zu schließen, welche die Entstehung des Bildes begleitet haben müßten. Allein dasselbe wurde umgekehrt unter den denkbar schwierigsten Voraussetzungen ausgeführt; mitten in der Arbeit versiegten die Mittel zum einfachen Lebensunterhalt, und nirgends schien sich auch nur die bescheidenste Aussicht auf Hilfe und Besserung in der Lage des Künstlers eröffnen zu wollen. „Ich hatte gehofft", so schreibt derselbe gegen Schluß des Jahres 1851 in niedergeschlagener Stimmung, „daß wenigstens eine meiner früheren Arbeiten verkäuflich sei — nichts! — Und wie zum Hohn arbeite ich an einem neuen großen Bilde, mit neuen Sorgen. Dies macht mich mir selbst fremd, es demütigt mich in meinen schönsten und heiligsten Empfindungen. Ich bin nicht gemacht am Boden zu kriechen, und doch reißt das Schicksal mich immer an den Flügeln. Der Fluch der Armut! — Wenn heute Einer mich in Versuchung führte, ich würde Shylocks Schein ohne Bedenken unterzeichnen."

Wohl kam Hilfe von einer Seite, von der sie ihm oft schon gekommen und auch in Zukunft noch oft in schweren Zeiten kommen sollte; aber sie kam nicht als der erwartete Lohn für redlich gethane Arbeit, begleitet von dem Gefühle innerer Erhebung und Ermutigung, sondern in einer sein Gemüt nur aufs Neue bedrückenden Form — von zu Hause. „Liebe Mutter," erwidert der Sohn, „ich danke Dir. Du hast geholfen wie immer, aber Du hilfst doch nur dem Sohne, nicht dem Künstler; denn der braucht leider mehr. Ueberlasse mich meinem Schicksal; höre auf Opfer zu bringen, die doch nicht fruchten! Wenn bessere Zeiten kommen, werde ich sagen können, wie ich gelitten habe, und wie Alles gewesen ist. Soll es zu Grunde gegangen sein, so will ich es wenigstens allein besorgen."

Trotz alledem schritt die Arbeit immer weiter fort. „Mein Hafis," so heißt es im Weihnachtsbriefe von 1851, „mein Hafis im orientalischen Kostüm lächelt selig von Liebe und Wein und schreibt eine Ghaselen an die Mauer. Er ist rührend arm, denn seine Kleider sind abgetragen und zerrissen, aber zu jedem genialen Loch sieht der echte Dichter heraus. Die Zuhörer in Entzückung, üppiges Blumen- und Rankenwerk und die ganze Glut der sinkenden Sonne!

„Meine Erhebung und Freude ist die, daß ich heute noch eben so frisch und freudig an meinem Bilde arbeite, wie am ersten Tage. Wie

anders ist das geworden gegen früher, wo ich immer da aufhörte, wo ich erst recht hätte anfangen sollen! Es ist schrecklich zu denken, daß die Jahre in Düsseldorf und München ganz nutzlos vergeudet sind. Ich weiß nichts mehr von launenhaftem Leichtsinn, die Arbeit ist mir Bedürfnis.

„Nur das ist ein Kunstwerk, in dem sich die ganze Liebe des Künstlers ausspricht."

Selbstverständlich gestaltete sich unter solchen beschränkenden Voraussetzungen auch das Leben Feuerbachs nach außenhin zu einem ziemlich eingezogenen. Fern von den geräuschvollen Freuden von Paris hatte er bisher selbst Genüssen entsagt, die er mit gutem Recht für sich beanspruchen durfte. „Paris hat mächtige Eindrücke," so ruft er aufs lebhafteste erregt aus, als er nach zehnmonatlichem Aufenthalt daselbst zum erstenmal ein Theater betreten hatte. „Ich habe eine Aufführung von Joseph und seine Brüder erlebt, so ergreifend, daß fortwährende Schauer mich durchbebten. Ich bemühte mich, andern Tages einen Hauch dieses Geistes auf die Leinwand zu bringen. Auch eine Beethovensche Symphonie habe ich gehört, die mich ergriffen und durchgeschüttelt hat wie noch nie. Es war die Symphonie in C-Moll. Ich fühlte erst, wie viel wunde Stellen in mir sind, in die die Musik einhackt. Mit neuen Schmerzen habe ich den teuern Vater vermißt und Alles, was mir fehlt. So ein einzelnes Werk hat Kraft, den ganzen Menschen durchzuwühlen."

Unter politisch für Paris und ganz Frankreich denkwürdigen Vorkommnissen war das Jahr 1851 zur Neige gegangen. Feuerbach erlebte den 2. Dezember in Paris und schildert die empfangenen Eindrücke mit nachfolgenden lebhaften Worten: „Ich werde nie einen Gang zur Post vergessen, den ich an jenem Tage machte. An wild und finster aussehenden Truppen, einzeln vorübersprengenden Reitern mit gespannten Pistolen, an fliehenden Menschen und zerschossenen Häusern vorbei, ging ich meines Weges durch die mit Blutspuren befleckten Straßen. Bei uns im Hause war es ruhig geblieben. Wir Deutsche saßen die Nacht über zusammen und lauschten dem fernen Donnern, Knattern und Geschrei, bis es in der Morgendämmerung dahin schwand."

Wenige Tage darauf kam Feuerbach in die unmittelbare Nähe des Mannes zu stehen, der als der Sieger aus dem blutigen Schauspiel hervorgegangen war und eben zu einem flüchtigen Gange durch die Galerie des Louvre Zeit und Muße gefunden hatte. Dem Künstler wollte in all seiner Armut bedünken, daß er mit dem Schatze seiner innern Welt für

seinen Teil nicht nötig habe, den Mann um seinen Erfolg und sein Bewußtsein zu beneiden.

Feuerbach hatte nach seinem eigenen Zeugnis das abgelaufene Jahr mit wenig Unterbrechung in unausgesetzter Thätigkeit verbracht. Mit Beginn des neuen Jahres sollte ihm endlich ein Glück zu Teil werden, nach dem er sich die sieben vorausgegangenen Jahre vergeblich gesehnt hatte, das Glück nämlich einen „Meister" zu finden. Angeregt durch Coutures Romains de la décadence, nach seiner Schätzung das bedeutendste, Epoche machende Bild der französischen Schule, trat er sofort in dessen Atelier und malte unter seiner Leitung lebensgroße Akte. Nicht genug danken kann er dem Lehrer, welcher ihn „von der deutschen Spitzpinselei zu breiter pastoser Behandlung, von der akademischen Schablonenkomposition zu großer Anschauung und Auffassung führte."

„Paris" setzt er hinzu, „ist der Wendepunkt meines Künstlerlebens, das Fundament meiner künstlerischen Bildung geworden. Von den früheren Studienjahren darf ich wenigstens die Hälfte verloren geben."

Unter den glücklichen Einflüssen dieser Schule reifte Hafis gegen das Frühjahr 1852 hin seiner Vollendung zu und gelangte alsbald in einem der ersten Bilderläden von Paris zur Ausstellung. „Die Kritik" schreibt Feuerbach, „ist bis jetzt über alles Erwarten liebenswürdig ausgefallen, so daß ich ihn jetzt mit etwas mehr Mut auf die deutsche Wanderschaft schicke. Für Deutschland ist er gewiß gut, um aber in Paris wirklich Namen zu bekommen, müßte ich länger bleiben und in freien Zug kommen. Es ist keine leichte Sache. Wie viele unserer berühmten Maler dürften in Paris ausstellen? Couture und Courbet sind aus langer Dunkelheit vor wenigen Jahren erst aufgestiegen. Ich komme nicht darüber hinaus."

Wenden wir uns nun, nachdem wir der Entstehungsgeschichte des Werkes gefolgt, dem Bilde selbst zu.

Wir befinden uns im Innenraum einer veranda-artigen Schänke mit breitem Ausblick auf den hellen Himmel. Auf erhöhtem Steinsitz, mit dem Rücken gegen die Brüstung der offenen Lichtung gelehnt, die Trinkschale in der Linken, den Griffel in der Rechten, erblicken wir den persischen Dichter in trunken nachlässiger Haltung, mit verzückten Mienen im Begriff, das neueste seiner Lieder in das rebenumrankte Gemäuer an seiner Seite einzugraben.

Im Vordergrund, zu Füßen des Sängers lagert eine weibliche halbbekleidete Rückenfigur. Die Linke des Bildes zeigt die Gestalt des Schänknaben, der, gleichfalls in Rückenansicht, in sitzender Stellung mit gespannter Aufmerksamkeit die entstehenden Schriftzüge verfolgt. Zur Rechten des

Hafis in der Schänke.

Beschauers, im Hintergrund auf der Brüstung der Veranda sitzend, lauscht eine dunkelfarbige Sklavin dem Vortrag des Liedes.

Was dem Bilde inhaltlich zu Grunde liegt ist das uralte, auch den Grundton aller hafisischen Poesie bildende, von Künstlern ebenso wie von Dichtern tausendfältig variierte Thema von Liebe, Wein und Gesang.

Als besondere Vorzüge in Feuerbachs Auffassung und Behandlung des Themas verdienen die große Einfachheit in der Gesamtanlage, die geschlossene Einheitlichkeit der Stimmung, die kräftige, von aller Trivialität wie Sentimentalität freie Charakteristik hervorgehoben zu werden. Aber gerade diese Vorzüge dürften es gewesen sein, die den Mißerfolg des Bildes in der Heimat des Künstlers hauptsächlich verschuldeten. Nicht der Stoff an sich, nur die Art der Auffassung und Behandlung desselben war's, die den Widerspruch von Seiten des deutschen Publikums hervorrief. An schmachtende Liebespaare, weinseelige Mönche und Landsknechte, harfenierende Barden und Troubadure war die heimische Welt sattsam gewöhnt worden. Aber diese so völlig neu und fremd anmutende und doch mit der Wahrheit des wirklich geschauten Lebens geschilderte, heiter unmittelbare, von aller schwächlichen Reflexion wie süßlichen Gefühlsseligkeit gleichfreie Art der

Darstellung, — der leibhaftige Gegensatz zur landläufigen Romantik — begegnete diesseits des Rheines einem förmlichen Sturm von Entrüstung. Der Protest richtete sich ebenso sehr gegen die sittlichen, wie die in dem Bilde zu Tag tretenden künstlerischen Tendenzen des plötzlich und so völlig unvermittelt auftretenden Neuerers. Durch seltene Einmütigkeit zeichneten sich dabei besonders die akademischen Fachkreise, wie nicht minder die Presse durch ihre ablehnende Haltung aus. Unter der patriotischen Parole von „der Nachbetung des Auslands," wurde das wider alles Herkommen verstoßende Werk verurteilt und zwar war es nicht nur die Art, mit der die akademisch konventionelle Linienformel darin durchbrochen und in ein Natürlich sich Gebendes umgesetzt war, was als revolutionär gesetzlos verworfen wurde, auch die Farbe, ja vornehmlich diese, erfuhr als „genial sein sollende Nachahmung französischer Spachtelmalerei," die heftigste Anfeindung.

Heutzutage überrascht uns an dem Bilde nicht sowohl die Zartheit des Tons, als gerade der vorwiegend dünne, durchsichtige Farbauftrag. Die gelegentlichen Steigerungen zum Pastosen, die der damaligen Welt als Spachtelmalerei erschienen, dürften die Gegenwart, die sich inzwischen an Anderes gewöhnte, kaum mehr berühren.

Feuerbach selbst äußert sich in seinen Lebensaufzeichnungen über das Werk, daß es trotz seiner Mängel in Deutschland einiger Aufmerksamkeit wert gewesen wäre, sei es auch nur um des Hafiskopfes willen, der einem Größeren als ihm keine Schande gemacht haben würde.

Der Einzige der inmitten der Meute feindseliger Kritiker nicht nur Einsicht, sondern auch Mut genug besessen hatte, um dem jugendlichen Künstler aus dem paradiesischen Lächeln dieses Kopfes eine große Zukunft zu weissagen, war Titus Ulrich. Es sei dies ausdrücklich hier erwähnt, weil Feuerbach selbst noch spät dieses aufmunternden Zurufs dankbaren Sinnes gedachte.

Das weitere Schicksal seines großen Erstlingswerkes kann als typisch gelten für sein eigenes Schicksal. Nichts ist bezeichnender für die Zeit und Umgebung in die er als Künstler gestellt war, als daß diese heitere Schöpfung, die für eine Galerie wie geschaffen war, erst 24 Jahre alt werden mußte, bis sie einen Herren fand. [1])

[1]) Herr v. Harder, ein im Badischen begüterter Livländer erwarb das Bild i. J. 1876. Es befindet sich heute in Mannheim im Besitze seines Sohnes.

Im Frühjahr 1852 waren Mutter und Schwester von Freiburg nach Heidelberg übergesiedelt. Gründe praktischer Natur hatten diesen Wechsel des Aufenthalts ratsam erscheinen lassen. Heidelberg mit seinem regeren Universitätsleben versprach sowohl für die schriftstellerische, wie musikalische Thätigkeit der Mutter reichere Hilfs- und Erwerbsquellen als Freiburg.

Im Laufe des Sommers traf Anselm aus Paris zum Besuche der Seinigen in Heidelberg ein, kehrte sodann nochmals nach Paris zurück, um so lange zu bleiben, als es die Geldmittel erlauben würden, die freilich so gut wie nicht vorhanden waren.

„Ich habe Euch nichts zu schreiben," berichtete er Anfang des Jahres 1853 nach Hause, „als die Versicherung, daß hier Alles ruhig ist und ich frischen Mutes, gesund und thätig bin. Wenn ich Euch die namenlose, endlich errungene Seelenruhe beschreiben könnte, mit der ich täglich meine Fortschritte sehe und fühle, so würdet Ihr Euch mit mir freuen. Drei lebensgroße Figuren habe ich vier bis fünfmal abgekratzt und mit Konsequenz immer wieder frisch gemalt, bis mir vorige Woche ein Licht aufging, und nun ist der erste Akt wirklich vollendet. Coutures Bemerkungen und seine Leitung ist unübertrefflich. Er nimmt Interesse an mir und behandelt meine Mängel mit medizinischer Genauigkeit. Alles bis auf das Kleinste giebt er an, jede Mischung. Dabei hat er meine energische Durchführung gelobt. Kurz, ich segne die Stunde, in der ich sein Atelier betrat."

„Es ist eine solide Malerei und wenn Du die Studien siehst, so wird Dich die breite, altmeisterliche Auffassung selbst in meinen unvollkommenen Schülerarbeiten frappieren. Mehrere ältere Berliner Maler sind im Atelier, die sich nicht zurecht finden und den Meister in einige Verzweiflung bringen. Ein Amerikaner, der drei Jahre im Orient, ein Jahr in Griechenland und zehn Jahre in Rom war, fragte mich nach dem jungen Feuerbach, dessen in Berlin ausgestelltes Bild „Hafis" ihn großenteils bewogen hätte, nach Paris zu Couture zu gehen; aber er sei zu alt, um von Neuem anzufangen."

„Mein guter Hafis, den ich beinahe schon vergessen hatte!" ruft Feuerbach bei dieser Gelegenheit aus. „Es ist freundlich von ihm, daß er mir einen Gruß sagen läßt, den ersten, seit er sich in Deutschland herumtreibt. Karlsruhe, Frankfurt, Hannover, Berlin. Ein tröstlicher Anfang!"

„Sonst habe ich nichts zu sagen, als daß ich mich wahrhaft glücklich fühle, von Tag zu Tag Fortschritte mache und daß mir mein innerstes Gewissen sagt: Anselm, Du bist auf dem rechten Wege! Meine einzige Sorge ist die, daß ich nicht lange genug bleiben kann. Ich will nicht

daran denken. Es ist der dunkle häßliche Schatten, die Sorge, die auf mir lastet und die ich so schwer ertrage, sonst ist Alles licht, hoch, frei und heiter."

Allein die Lage sollte nicht besser, ja sie mußte schlimmer werden, da das ganze Jahr 1853 für den Künstler ohne jede Aufmunterung abschloß. Immer näher und näher rückte die Aussicht auf die gefürchtete Stunde, in welcher die letzten Mittel versiegen und er gezwungen sein würde, Paris den Rücken zu kehren, bevor er die künstlerischen Vorteile seines Aufenthalts vollständig auszunützen Zeit gehabt hatte.

Der auf seiner Seele lastende Alp fing an ihn menschenscheu und einsiedlerisch zu stimmen. Er zählte allmälig zu den seltenen Erscheinungen in dem geselligen Abendkreise seiner Freunde und Bekannten, die, der Mehrzahl nach entweder auf Jahre geborgen oder von Hause aus reiche Muttersöhne, sich ihres Daseins und ihrer Jugend sorglos erfreuten. Führte ihn der Wunsch, sich unter fröhlichen Menschen eine Weile selbst vergessen zu können doch in ihre Mitte, so konnte er wohl das Einemal unter den Ausgelassenen der Ausgelassenste, ein andermal auch ebenso unter den Stillen der Stillste sein. Dies brachte ihn schon damals in den Ruf der Launenhaftigkeit, während sein zunehmender Hang, sich abzusondern, ihn Manchem wohl gar im Lichte geistigen Hochmuts erscheinen ließ.

Als höchst charakteristisch für die ganze Lage und Feuerbachs damalige Stimmung mag folgende, aus dem Munde seines Antwerpener Studienfreundes Hausmann stammende Erzählung hier eine Stelle finden. Sie hatten sich beide lange nicht gesehen, als der Zufall sie eines Tages auf der Straße zusammenführte, wobei Feuerbach Hausmann mit den Worten anrief: Sie müssen unbedingt volle Taschen haben, weil Sie so gar vergnügt in die Welt sehen. In der That hatte Hausmann in eben den Tagen sein erstes, in Paris gemaltes Bild, „Karten spielende Gamins"[1]) verkauft und vielleicht daraufhin getrosten Mutes seine Verlobung gefeiert.

Auch Feuerbach hatte die Armut zum Gegenstand einer Darstellung gemacht, aber allerdings nicht in Plebejer-, sondern in der Dichtergestalt des Hafis. An künstlerischen Vorzügen stand seine Arbeit wohl zum wenigsten mit jener Hausmanns auf gleicher Höhe. Woher nun aber die verschiedenen Schicksale beider Werke? — Vielleicht, weil wir nur das Plebejische noch als wahr zu empfinden vermögen. Das künstlerisch Vornehme müßte uns erst, um als Natur begriffen zu werden, wieder selbst zur zweiten Natur geworden sein.

---

[1]) Das Bild befindet sich in der Hamburger städtischen Gemäldesammlung.

In der Heimat des Künstlers waren indessen — was eben noch gefehlt hatte — von Seiten der nieausfterbenden Klasse der sogenannten guten Freunde, allerlei wohlmeinende Anstrengungen gemacht worden, um die Mutter mit Mißtrauen gegen ihren Sohn zu erfüllen. Nicht nur, daß sämtliche nachteilig lautenden Kritiken über sein Hafisbild mit gewissenhaftestem Eifer als Zeitungsausschnitte an die Mutter eingeliefert wurden, auch über das Leben und Treiben der jungen deutschen Künstler in Paris wurde auf Grund „glaubwürdigster" Privatmitteilungen Bericht erstattet und dabei an die Bedenken über Begabung und Verhalten des Sohnes, Zweifel betreffs der Zweckmäßigkeit noch weiter zu bringender Opfer geknüpft.

Glücklicherweise sollten sich diese Einflüsterungen machtlos erweisen, das schöne Verhältnis zwischen Mutter und Sohn zu trüben und diesen dadurch des einzigen äußeren Haltes im Leben zu berauben. „Es ist recht und lieb von Dir," so schreibt er im Herbst 1853 an seine Mutter, „daß Du Dich in dem Glauben an mich nicht durch Einreden und Zuträgereien irre machen läßt." Und in wahrhaft klassischem Geiste faßt er seine Rechtfertigung in den kurzen Worten zusammen: „Ich bin manchmal wild, aber mehr aus halber Verzweiflung als aus Leichtsinn und ich weiß, was ich Vaters Andenken, Dir und meinem Namen schuldig bin. Die Kunst ist mein Alles, ich strebe und ringe mit den Umständen, mit mir selbst. Wenn es so leicht wäre, ein guter Künstler zu werden, würde es nicht so viele schlechte geben."

Mit welcher Energie Feuerbach gegen den Druck dieser Verhältnisse ankämpfte, beweist der Umstand, daß in dem schweren, zu Ende neigenden Jahre 1853 nicht nur die Idee zu einer neuen großen Arbeit in seiner Seele Platz greifen konnte, sondern daß dieselbe in einem ansehnlichen Farbenentwurf wirkliche Gestalt gewinnen sollte; derselbe schildert einen Vorgang dramatischer Natur in einem Geiste, der aller Fesseln scheint spotten zu wollen, in welchen das Schicksal den Künstler gefangen hielt. Es handelt sich um die erste Studie zum Tod des Pietro Aretino,[1]) dessen Ausführung im Großen ohne Frage schon für Paris geplant war, aber erst auf deutschem Boden zur That werden sollte.

Neujahr 1854 brachte endlich in die Verhältnisse eine Wandlung zum Bessern. Vermutlich auf Anregung der beiden Spangenbergs, die zu dem Kreise von Feuerbachs Pariser Studiengenossen gehörten, war von deren Mutter in Hamburg ein kleiner Auftrag eingelaufen, der den gehetzten Künstler der Not des Augenblicks überhob. „Nun" — fügt er dem

[1]) Der Entwurf ist Eigentum des Herrn Historienmalers Gentz in Berlin.

Bericht an die Seinigen darüber hinzu, „es war Zeit. Fragt mich nicht weiter, laßt mich ganz schweigen, es ist am Besten für Euch und für mich. Und ich habe es auch schon halb überwunden und halb vergessen."

„Wie viel Schlimmes braucht es, um einen guten gesunden Menschen zu ruinieren, und wie wenig, wie wenig Gutes könnte ihn manchmal retten! Ein kleiner Sonnenblick, und alles Uebel ist vergessen. Wie wird mir sein, wenn Gottes Sonne mich einmal mit ihrem vollen Licht bestrahlt? Esperance! Ich komme bald."

Die Bestellung für Hamburg scheint rasch ihre Erledigung gefunden zu haben. Feuerbach hatte eine nächtliche Zigeunerscene bei Fackelschein im Walde zum Gegenstand des Bildes gewählt, zu welcher Darstellung er durch eine Zigeunerbande angeregt worden war, die in jenen Tagen auf dem Montmartre gehaust und begreiflicherweise für die gesamte junge deutsche Künstlerschaft eine große Anziehungskraft ausgeübt hatte. Möglich auch, daß eine Skizze davon bereits existiert und den Ausgangspunkt für die Bestellung gebildet hat.[1])

Die von Feuerbach bei Empfang dieses Auftrags in nahe Aussicht gestellte Reise in die Heimat sollte in Folge nicht vorherzusehender Umstände einen unverhofften Aufschub erleiden.

Wir greifen an dieser Stelle dem geschichtlichen Verlauf der Dinge um einige Zeit vor, um die Schilderung der Vorgänge, die den Aufschub der Heimreise veranlaßten, nach des Künstlers eigener Erzählung wiederzugeben.

Es war 1857 in Rom. In gesprächsweisen Rückblicken auf sein vergangenes Leben hatte Feuerbach sich eines Tages in der Schilderung der Zeiten seines Pariser Aufenthalts ergangen und schließlich in seiner rückhaltlosen, jede Beschönigung seines Thuns oder Lassens verschmähenden Offenheit das nachfolgende Bekenntnis abgelegt:

„Ich war unter dem langen Druck all des Schlimmen, das ich durchgelebt, in so unnatürlichem Grad in mich selbst zurückgedrängt worden, daß es bei meiner Art von einem Extrem ins andre zu verfallen, nur eines frischen Luftzugs bedurfte, um den Drang und Trieb, mich menschlich auszuleben, in helle Flammen zu versetzen. Da führte mein Unstern ein Wesen in meinen Lebenskreis, dessen bestrickendem Einfluß ich widerstandslos verfallen sollte. Bald trieb ich auf hohen Wogen der Leidenschaft dahin, weiter und immer weiter — wie ich in einem Augenblick plötzlicher innerer

[1]) Das Bild ist später durch Schenkung von Frau Spangenberg in den Besitz der Hamburger städtischen Gemäldesammlung übergegangen.

Erleuchtung mit Schrecken erkannte — einem Abgrund zu. Ich rang und kämpfte tapfer und ehrlich mit den Wellen, die über mir zusammen zu schlagen und mich zu verschlingen drohten; aber umsonst. Ich fühlte, daß es nur eine Rettung vor dem Untergang gebe — Flucht, unaufhaltsame Flucht. Wenige Tage darauf stand ich am rettenden Ufer, auf dem festen Boden der Heimat — stand meiner Mutter gegenüber."

„Es hätte keines Bekenntnisses bedurft; mein Aussehen sagte Alles. Mir wären laute Anklagen ein wahres Labsal gewesen; doch kein Wort des Vorwurfs kam über ihre Lippen; aber das stille Weinen der Frau, die abgewandt von mir ihr Gesicht in den Händen vergrub, schnitt mir in die Seele, daß ich laut hätte aufschreien mögen."

„Endlich löste sich der Bann der unerträglichen Stunde in der Frage: „„Anselm, was gedenkst Du zu beginnen?"" „Ein neues Leben will ich beginnen", gab ich zur Antwort, und daß ich Wort halten werde, wirst Du erfahren. Von diesem Augenblick an ward über Vergangenes zwischen uns kein Wort mehr verloren; alle Sorge galt der Zukunft."

Von welchen Gesichtspunkten man die geschilderten Vorgänge betrachten und beurteilen mag, Eines muß dabei stets im Auge behalten werden: Paris wäre für Feuerbach bei dem gänzlichen Ausbleiben jeglicher Aufträge und Verkäufe doch ein verlorener Posten gewesen. Die Krisis, die notwendig hätte eintreten müssen, war lediglich beschleunigt worden. Nur eine, unmittelbar mit derselben zusammenhängende Folge bleibt auch heute noch zu beklagen, das ist, daß der gesamte, aus Antwerpen und Paris herrührende künstlerische Besitz Feuerbachs bei dieser Gelegenheit mit ganz geringen Ausnahmen in fremden Händen zurückblieb und wohl als verloren angesehen werden muß, wenn nicht durch besonders glückliche Zufälle Einzelnes noch nachträglich wieder zu Tag gefördert werden sollte.

Von Arbeiten die glücklicherweise vor, oder nach Feuerbachs Flucht aus Paris nach Deutschland gelangten, ist noch einer im Jahr 1851 entstandenen Grablegung Christi Erwähnung zu thun, die nach des Künstlers eigener Aussage „der Titianischen Grablegung im Louvre ihr bescheidenes Dasein verdankt." [1])

[1]) Eigentum von Herrn Dr. Roller in Achern (Baden).

Von den zweifellos überaus zahlreichen Pariser Studienarbeiten Feuerbachs ist eine aus Coutures Atelier herrührende Aktstudie in Rückenwendung anzuführen,[1]) sowie ein Studienkopf, Bacchantin mit Weinlaub bekränzt[2]). Ferner zwei Selbstbildnisse, die der Künstler zum Abschied als Andenken in den Händen von Freunden zurückgelassen hatte.[3])

Viertes Kapitel.

Karlsruhe.

1854—1855.

Feuerbachs Rast in Heidelberg sollte nur von kurzer Dauer sein. Der betäubenden weltstädtischen Atmosphäre von Paris wie mit einem Schlage entrückt, war er in der Stille, die ihn plötzlich umgab, in strenger Selbsteinkehr mit sich zu Rat gegangen. Das Bewußtsein seiner künstlerischen Aufgabe, in ungetrübtem Glanze in seiner Seele wieder auftauchend, erfüllte ihn mit der Erkenntnis, daß es gelte, das Leben auf völlig neuen Grundlagen aufzubauen. Es unterlag für ihn keinem Zweifel, daß sein Wille, dies durchzuführen, ausreichend sei.

Gerne deutete er später, bei der Erinnerung an diese Tage, diese, lediglich aus eigenster Initiative geflossene seelische Erhebung, als eine den männlichen Genius, und nur ihn auszeichnende Kraft, die ihn befähige, gleichsam neugeboren, wie der Phönix aus der Asche, aus den Irr- und Wirrsalen menschlicher Leidenschaft sich rein und geläutert wieder erheben zu können.

Der Lehrjahre im engeren Sinne des Wortes fühlte er sich entwachsen. Sein Entschluß war rasch gefaßt. Selbständig, zum erstenmale ganz auf eigenen Füßen stehend, gedachte er in Karlsruhe, als der Hauptstadt seines Heimatlandes, seine Kraft und sein Glück zu erproben.

Wenn Feuerbach gleichwohl mit sehr gemischten Empfindungen den Folgen dieses Schrittes entgegensah, erklärt sich dies aus den verschiedenartigsten Gründen. Sein ganzes Wesen stand doch immerhin noch unter

---

[1]) Besitzer Herr Historienmaler Gentz in Berlin.

[2]) Eigentum des Herrn Generalmusikdirektors Levi in München.

[3]) Das Eine ist im Besitze des Kunstmalers v. Berlepsch in München, das zweite besitzt Herr Professor Scheible in ?

den Nachwirkungen des dämonischen Einflusses, den Paris auf ihn als Menschen und Künstler ausgeübt hatte. Mit wenig mehr als nichts an seinem neuen Bestimmungsorte anlangend, war er sich des Gegensatzes und der durchaus veränderten Voraussetzungen sehr wohl bewußt, welchen er sein Dasein in der kleinen Residenzstadt würde einzufügen haben, die im Rufe des schlimmsten Krähwinkeltums stand.

Es ist nicht leicht, Jemanden, der den inzwischen rasch aufgeblühten Ort mit seinen palastartigen Neubauten und glänzenden Villenvierteln nur aus der Gegenwart kennt, ein deutliches Bild zu liefern von dem Karlsruhe aus den Tagen, in welchen Feuerbach in denselben auftauchte. Lediglich durch den Hof und die Welt der Beamten in seinem Dasein gefristet, ohne hervorragend selbständige Hilfsquellen, ohne Handel und eigentliches industrielles Leben, bildete der Ort das Eldorado einer vom beschränktesten Kastengeist beseelten Bureaukratie und ihrer Pensionäre. Als der Ausdruck des auf allen Gebieten herrschenden Stillstands der Stadt konnte die Thatsache gelten, daß die, kaum mehr als ein Drittel der heutigen Bevölkerung betragende Zahl der Einwohnerschaft sich bis dahin Jahrzehnte hindurch stets auf derselben Höhe erhalten hatte.

Die Stille der Reaktion, die den politischen Stürmen der vierziger Jahren gefolgt war, drückte noch auf das öffentliche Leben. Die Interessen allgemeiner Art erschöpften sich im Tagesklatsch der Kleinstadt; die künstlerischen, trotz der kurz zuvor erfolgten Berufung Ed. Devrients, in der banalsten Teilnahme an den Vorkommnissen des Theaters und Musiksaals, in welchem bis dahin wenig Besseres als das wandernde Virtuosentum seine zeitweisen Triumphe gefeiert hatte. Als Gradmesser für den Raum, welchen die bildenden Künste im geistigen Treiben der Stadt einnahmen, war der, in der vollsten Bedeutung des Wortes vegetierende Kunstverein anzusehen, dessen Ausstellungsraum die Besucher in der Regel durch seine öde Leerheit angähnte. Nur zuweilen paradierte darin ein neues problematisches Erzeugnis von einem der Hofmaler oder einer der Hofmalerinnen des Landes, die jedoch fast alle außerhalb Karlsruhes, wenn nicht im Ausland lebten. Was man eigentlich unter einem Maleratelier versteht, gab es vor Gründung der Kunstschule nicht am Ort. Künstler zu sein ohne Titel und Amt, erregte Argwohn.

War es unter solchen Umständen zu verwundern, daß Viktor Scheffel, der liederfrohe Sohn der Stadt es vorzog die meiste Zeit des Jahres auswärts, auf Wanderungen durch möglichst entlegene Gaue des In- und Auslandes, den Schrecken der Geselligkeit seiner Vaterstadt zu entfliehen? Wenn er je innerhalb ihrer Mauern zu verweilen gezwungen war,

vergrub er sich, nur für die Vertrautesten zugänglich, in den Mansarden seines elterlichen Hauses, glücklich, durch die Hinterpforte seines Gartens, mit Vermeidung der Stadt, in die freien Reviere des herrlichen Haardtwalds entweichen zu können.

Der jugendliche, noch in der Eigenschaft als Prinz-Regent regierende, geistig höchst regsame und vom besten Willen beseelte Fürst des Landes, der nachmalige Großherzog Friedrich, hatte sich der schwierigen Aufgabe unterzogen, die trägen Elemente von Stadt und Land in etwas regeren Fluß zu bringen. Nicht zum wenigsten war sein Augenmerk dabei auf Hebung und Pflege der künstlerischen Interessen gerichtet. Zu diesem Zweck war unter Anderm auch die Gründung einer Kunstschule von ihm ins Auge gefaßt, und die Anstalt unter der Direktion des Landschaftsmalers Schirmer aus Düsseldorf im Herbst 1854 thatsächlich ins Leben gerufen worden.

Es war ein seltsames Zusammentreffen, daß wenige Monate zuvor, im Frühling desselben Jahres, Feuerbach ahnungslos an den Sitz der im Plan begriffenen Anstalt verschlagen worden war.

Die von ihm in seinen Lebensaufzeichnungen zwanzig Jahre nach dem wirklichen Vorgang im Gewande des Humors und der Ironie entworfene Schilderung seines Einzugs und seiner ersten Erlebnisse in Karlsruhe gewährt ungefähr einen Einblick in seinen damaligen eigenen sowohl, als in den Zustand der Umgebung, in die ihn die Verhältnisse geführt hatten.

Sein Atelier bildete zunächst ein mäßig großer Mietraum, den er überdies anfangs mit einem östreichischen Maler teilte, der in der Türkei sich einiges Vermögen erworben hatte. Sonst weiß er an dem Manne nur seine Gutmütigkeit zu rühmen.

Von sich selbst sagt er, daß er sehr heiter gestimmt war und rasch Freunde und Bekannte gefunden hatte. Unter denselben ragt besonders ein kunstsinniger Hofkonditor hervor, dem er unter Anderm eine lebensgroße Bacchantin in seinen Gartensalon malte. Später mietete er nächst dem Bahnhof, da wo jetzt sich das große Hotel Viktoria erhebt, zu ebener Erde in dem ehemals Weinbrennerschen Hause, einen großen Gartensaal und richtete diesen zu seiner Werkstätte ein.

In diesem ihm höchst angenehmen und bequemen Lokal begann er nach den langen Aktstudien in Coutures Atelier, im Wonnegefühl selbstständiger Thätigkeit eine erstaunliche Fruchtbarkeit zu entwickeln. Er bedient sich zur Charakterisierung derselben des Vergleichs, den ein östreichischer Ministerialbeamter im Jahre 1874 auf die Wiener Schüler Feuerbachs anwandte: Produktiv wie ein gedörrter Garten, auf den ein Platzregen fiel.

In der That besitzen wir in den Früchten von Feuerbachs damaliger künstlerischer Thätigkeit ein Zeugnis, das wohl geeignet ist eine hohe Vorstellung von der Energie seines Wesens zu geben, wenn man dabei wie billig im Auge behält, daß sich dieselbe unter den denkbar schwierigsten Verhältnissen nach außenhin zu dokumentieren hatte.

Die Anzahl der bis zur Stunde bekannt gewordenen, nachweisbar dieser Zeit angehörigen Arbeiten Feuerbachs beträgt nahezu dreißig Oelbilder, die alle während eines Zeitraums von kaum mehr als vierzehn Monaten entstanden sind. Dabei vergeht selten ein Jahr, ohne daß ein neues, entweder verschollen, oder bis dahin nicht bekannt gewesenes Werk aus dieser Periode des Künstlers ans Licht des Tages gelangt.

Diese Arbeiten sind sowohl ihrem Umfang, wie ihrem künstlerischen Werte nach unter sich außerordentlich verschieden. Neben Gegenständen in Lebensgröße, in welchen der Künstler sein Bestes einsetzt, finden sich auch solche von sehr flüchtiger Natur, wenn auch sein dichterischer Sinn und koloristisches Feingefühl sich nur in wenigen ganz verleugnen.

Diese erstaunliche Fruchtbarkeit, mit welcher der plötzlich aufgetauchte, wie aus dem Boden erstandene und bis dahin kaum Irgendwem dem Namen nach bekannte Künstler die Bevölkerung Karlsruhes, voran die ruhsamen Kunstvereinskreise des Ortes unausgesetzt in Atem zu erhalten wußte, hatte ihn denn auch in kürzester Zeit zu einer Art von populärer Gestalt gemacht. Man war nachgerade schon daran gewöhnt, alle acht, oder wenigstens alle vierzehn Tage einem neuen Bilde von Feuerbach in den verlassenen Ausstellungsräumen des Kunstvereins zu begegnen. Ob verstanden oder nicht, was verschlugs! Der verblüffende Vorgang unterbrach das öde Einerlei des Tages, und da die jugendliche, von der Natur auch äußerlich auffallend begünstigte, und ihrem ganzen Habitus nach vom ortsüblichen Zuschnitt stark abweichende Persönlichkeit des Künstlers die Aufmerksamkeit und Neugierde der ihn umgebenden kleinen Welt in fast noch höherem Grade erregte, als sein künstlerisches Auftreten es that, so entspann sich auch nach dieser Richtung hin über ihn ein lebhaftes Für und Wider. Erschien er den ihm Fernstehenden in seiner naiv-künstlerischen Freude an der eigenen Erscheinung rein nur im Lichte eitler Aeußerlichkeit, und demgemäß auch seine Kunst als der Ausfluß einer kecken Orginalitätssucht, so verfielen dafür alle Diejenigen, die ihm aus irgend welchen Gründen oder Veranlassungen näher kamen, dem unwiderstehlichen Zauber seiner harmlos liebenswürdigen Persönlichkeit.

Die Folge davon war, daß sich um ihn rasch ein kleiner geschlossener

Kreis von Freunden und begeisterten Anhängern bildete,[1]) dessen Ausläufer sich bis in die nächste Umgebung der Person des Landesherrn verzweigten, der denn auch binnen Kurzem dem Künstler sein lebhaftes Interesse zuzuwenden begann. Eine Bestellung für das großherzogliche Schloß, Kinderfriese zur Ausschmückung eines Saales, bildete den ersten greifbaren Erfolg dieser verheißungsvollen Wendung im Stand der Dinge, und Feuerbach hoffte, „wie ein bestellungshungriger Historienmaler nur immer zu hoffen vermag, auf Größeres und Großes."

Inzwischen war Schirmer aus Düsseldorf zur Uebernahme der Leitung der zu gründenden Kunstschule in Karlsruhe eingetroffen. Feuerbach war von Düsseldorf her demselben bereits bekannt. Schirmer hatte begreiflicherweise gewisse Vorurteile gegen den Apostaten der rheinischen Kunstmetropole zu überwinden. Indessen gewann es unter den veränderten Verhältnissen rasch den Anschein, als ob aus den unvermeidlich sich neu knüpfenden Beziehungen sich ein für Feuerbach durchaus gedeihliches Verhältnis zu entwickeln im Begriffe stehe. Er befand sich bereits mitten in der Arbeit an seinem Tod des Pietro Aretino. Schirmer war scharfsichtig genug und als Künstler ausreichend gebildet, um der eigenartigen Begabung, die sich in dieser Schöpfung kundgab, im Großen und Ganzen gerecht werden zu können. Menschlich eine, im Grund des Herzens wohlwollende, wenn auch ängstlich kalkulierende Natur, mochte er um so geneigter sein, dem vielverheißenden jungen Künstler sich förderlich zu erweisen, als dessen Eigenschaft als Landesangehöriger ihn ganz besonders empfahl. Dazu kam, daß an der eben erst eröffneten Schule sich vorderhand keine wirklichen Talente aufgethan hatten, die die Hoffnung hätten erwecken können, daß sie durch den Glanz ihrer zu gewärtigenden Leistungen den Ruf Karlsruhes, als neuer Kunststätte, über die Grenzen des Landes hinaus begründen und damit der Lehrerschaft ihres Leiters zu erhöhtem Ansehen verhelfen würden. Wohl aber schien das gesamte bisherige künstlerische Auftreten Feuerbachs hiefür eine Gewähr zu bieten, und Schirmer war bereit, die Sache zu

[1]) Derselbe pflegte sich allabendlich im Hotel Große am Marktplatz zu heiterer Geselligkeit zusammenzufinden. Hier war es auch, wo „Hafis in der Schänke" die längste Zeit zur Aufbewahrung hing. Im „besten Zimmer" wie Herr Große glaubte versichern zu sollen. Der schlichte, feinfühlige, nun längst heimgegangene Mann verwahrte sich lebhaft gegen die Auffassung, als betrachte er das Bild als Pfand für eine Schuld, die Feuerbach bei seiner Abreise nach Venedig zu hinterlassen gezwungen gewesen war. „Niemals," so schrieb er an die Mutter, als es sich wegen erneuter Ausstellung um Zurücknahme des Bildes handelte, „niemals werde ich weder jetzt noch später die Schuld an ihren lieben und werten Sohn fordern, den wir Alle so gern gehabt und als Freund behandelten."

vertreten, insoweit es unbeschadet der eigenen Interessen geschehen konnte. Das Protegieren hatte an sich den Reiz der Neuheit für ihn. Im Uebrigen fühlte er sich dem kleinem zierlichen Kollegen gegenüber, der das Unglück hatte sehr viel jünger auszusehen, als er in Wirklichkeit war, ganz als der überlegene, in Amt und Ruf stehende Meister. In diesem Sinne widmete er ihm, als „angehendem, zu den schönsten Hoffnungen berechtigtenden Kunstjünger", ein wohlwollendes Interesse.

Auf das sanguinische Temperament des jungen Künstlers wirkte dieses, in seinen möglichen Folgen nicht zu unterschätzende Entgegenkommen des Mannes, der zunächst in Allem was örtliche Angelegenheiten der Kunst betraf, tonangebend war, begreiflicherweise im höchsten Grad anregend und aufmunternd. Nach dem, was er in seinen Lebensaufzeichnungen über diese Zeit selbst ausführt, müssen die Fortschritte in seiner Arbeit für Jedermann geradezu überraschende gewesen sein. „Der Aretino", so heißt es dort, „ist mit einer schwer zu schildernden Begeisterung gemalt. Paris, mein Hafis, welcher auf Ausstellungen in der Welt herumzog, Alles war vergessen. Nachdem das Bild vollendet war, schien es Beifall zu finden. Direktor Schirmer zeigte sich mir außerordentlich gewogen. Die hohen Herren, der Prinz-Regent, Prinz Karl, der Markgraf Wilhelm, sahen es wiederholt. Ich durfte gegründete Hoffnung auf den Ankauf des Bildes von Seiten der Galerie haben."

Der Vorschlag hiezu wurde gemacht; die über den Ankauf entscheidende Kommission trat zusammen; das Ergebnis ihrer Abstimmung war, daß das Bild zurückgewiesen wurde. Ob Schirmers Einfluß überschätzt, oder von ihm, der mit in der Kommission saß, nicht mit dem nötigen Nachdruck im Interesse Feuerbachs eingesetzt worden war, bleibt fraglich. Das Letztere ist das Wahrscheinlichere. Es fehlte ihm nicht an Treue der Gesinnung, aber an jenem schönen Mut der Ueberzeugung, der keine Rücksicht auf sich selbst kennt. Wo er auf ernstlichen Widerstand stieß, behauptete der Gegner das Feld.

Bis diese Verhandlungen ihre unerwartete Endschaft erreichten, war Feuerbach mit einem zweiten großen Werk, der Versuchung des heiligen Antonius, zur Vollendung gekommen. Das Bild hatte Höhenformat: Eine Waldschlucht, unten ein junger Mönch, in wilder Bewegung auf die Kniee gesunken, bleich, mit verwirrten Haaren, Brevier, Geisel, Todtenkopf auf dem Boden zerstreut. Schräg über ihm, träumerisch dunkel gegen den goldenen Abendhimmel sich absetzend, eine Frauengestalt, die ihm anzurufen schien. „Ich darf wohl sagen" fügt Feuerbach dieser Schilderung hinzu, „daß das Bild von tragischer, ergreifender Wirkung war. Ich hatte es

mit dem Aretino für die Pariser Ausstellung bestimmt und die Bilder standen abermals vor der Kommission, die sich diesmal Jüry nannte. Wären sie vor einer französischen Jüry gestanden, so würde ich am nächsten Tage ein berühmter Mann gewesen sein, und mein Schicksal gemacht. Meine pekuniären Verhältnisse waren die schlechtesten. Ich malte im kalten Saale, weil ich kein Holz hatte und wurde von Vergolder und Farbenhändler hart bedrängt. Meine Mutter that das Aeußerste, aber sie hatte sich schon für Paris verblutet".

Feuerbach fährt in seiner Schilderung fort:

„Den Erfolg soll ein von mir in jenen Tagen nach Heidelberg geschriebener Brief berichten, welchen ich unter vielen ähnlichen Inhalts auswähle".

„„Seit heute steht die Versuchung wieder im Atelier. Ich erhielt vom Ministerium den kurzen Bescheid, daß man des Gegenstandes wegen Anstand nehme das Bild nach Paris zu schicken.

„„Wenn ich beschreiben soll, was ich seit zwei Tagen im Gemüt leide, würden Worte nicht hinreichen. Ich möchte mich darüber hinwegsetzen mit aller Kraft, aber es nagt an mir, ich kann nicht essen, es quillt mir Alles im Munde. Das war der letzte Rest. Habe ich verdient, so gekränkt, in solcher Weise behandelt zu werden?

„„Ich habe heute lange vor dem Bilde gesessen, es war als spräche es mit tausend Zungen zur mir in seiner Einfachheit und Kraft. Noch ein solches Jahr und ich bin da, wo ich jetzt schon gerne sein möchte. Schreibe mir bald ein paar tröstliche Zeilen, damit ich wieder zu irgend Etwas Vertrauen fasse.""

Leider sollte diese trostlose Stimmung des Künstlers zu einem noch schlimmeren Ausdruck gelangen. Noch an demselben Tag überstrich er in seinem Unmut das Bild und übergab es in tausend Stücken zerrissen den Flammen, was er Zeit seines Lebens bitter bereute. Ein kleines Daguerrotyp ist Alles was von diesem, nach des Künstlers eigener Schätzung bedeutenden und echt dramatischen Gemälde übrig blieb.[1])

Feuerbach bezeichnet die ihm bei dieser Gelegenheit widerfahrene Unbill „als den ersten Ring in der langen Kette von Mißverständnissen und Begriffsverwirrung, die seinem Künstlerleben zum Fluch geworden seien."

Um der billigen Weisheit zu begegnen, die gerne in seinem persönlichen Verhalten der Außenwelt gegenüber die Erklärung für den ungünstigen

[1]) In Hanfstaengls Verlag in München in Photographie erschienen.

Verlauf seines äußeren Lebensganges suchen möchte, möge es gestattet sein, über dieses Thema etwas weiter auszuholen.

Jeder Unbefangene wird aus dem Verlauf der eben geschilderten Vorgänge den Eindruck haben gewinnen müssen, daß Feuerbach es in nichts ernstlich versehen, im Gegenteil es wohl verstanden habe, sich unter den denkbar erschwerendsten Umständen der Vorteile der gegebenen Situation zu versichern. Sieht man den Dingen tiefer auf den Grund, so bestand damals schon, ganz wie in der Folge, sein größtes, wenn nicht einziges persönliches Verschulden darin, daß er eben Er und kein Anderer war; mit andern Worten, daß die Kunst, so wie er sie trieb, nicht allein turmhoch den geistigen Horizont der kleinen Welt überragte, in deren Kreis die böse Hexe Schicksal ihn gebannt hatte, sondern daß die allgemeinen Zustände überhaupt, die kleinstaatliche Enge aller Lebensverhältnisse, die philiströse Denk- und Anschauungsweise der ganzen Zeit es waren, die seinem Kunstleben, wie er sich ausdrückt, zum Fluch geworden seien. Der Ungunst dieser allgemeinen Voraussetzungen gegenüber verliert der Umstand alle Bedeutung, daß unter den Juroren, die über das Schicksal seiner Bilder zu entscheiden hatten, Männer saßen, die um der Sorge für Söhne oder anderer Schützlinge, oder um ihres eigenen Interesses willen längst mit Bangen auf den Alles überflügelnden Ansturm von Feuerbachs Produktion geblickt hatten. Dieselben Männer würden ohne Zweifel, auch wenn keine solchen Motive sie beeinflußt hätten, genau ebenso votiert haben, wie es geschehen war; einfach aus der Stimmung ihrer Zeit heraus.

Ein kräftiger Arm, der ihn über die kleinen Sorgen des Lebens hinweggehoben hätte, meint Feuerbach, und er würde in einem Freudensturm den Gipfel erreicht haben, auf den seine Natur sich erheben konnte. Allein es fehlte in seinem, ähnlich wie in Mozarts Leben das, was man im menschlichen Dasein gemeinhin Glück zu nennen pflegt. Nicht seine Schuld, sondern sein Verhängnis war's, daß keine kongeniale Natur seinen Weg kreuzte, die zugleich die Macht und die Mittel besessen hätte, um sein Dasein, wie es die Art seiner künstlerischen Veranlagung forderte, in großem Stil zu gestalten.

„Daß der fürstliche Herr mir gut war," schreibt Feuerbach im Rückblick auf sein Verhältnis zur Heimat, „das wußte ich wohl und ich zweifelte nie an seiner freundlichen Absicht. Aber es umgab ihn eine Mauer von kalten und kleindenkenden Geschäftsseelen, deren Dazwischentreten den warmen Hauch der Teilnahme abschwächte. Ihr Mißtrauen stempelte die ursprünglich wohlwollende Gesinnung durch die Form, in die sie gekleidet ward, zur kränkenden Demütigung."

Das große Publikum hatte in seiner überwiegenen Mehrzahl bereits vor dem Wahrspruch der Jury, bei Gelegenheit der öffentlichen Ausstellung der beiden Gemälde, zum Teil in sehr aufgeregter Weise Partei gegen den Künstler genommen, so daß der Lärm des Streites in den Sitzungssaal der Kommission hineinwirkte und — was kaum nötig gewesen war — ihr Urteil bestimmen half.

Wie es bei der herrschenden Prüderie der Ansichten nicht wohl anders sein konnte, fühlten sich die Meisten von den behandelten Gegenständen an sich und vielleicht noch mehr von ihrer realistischen Darstellung abgestoßen. Die ungewohnte Art des technischen Vortrags machte ihrem Auge den Eindruck des Absichtsvoll-Bravourmäßigen, Flüchtig-Ausgeführten, Dekorativen. Wie war es auch anders denkbar. Seit Jahrzehnten war Aller Sinn an die glatten Buntheiten der Grunds, Frommels, Winterhalter, Kirner u. s. w. gewöhnt worden. Von den Süßlichkeiten der schwächlichen Kunst einer Marie Ellenrieder — Gott habe sie seelig — zu schweigen.

Es lag in der Natur der Dinge, daß einem Geschmack, der Solches ertrug, und mit Wohlgefallen ertrug, eine gesunde, bis zur Derbheit kräftige Kunst überhaupt nicht verständlich sein konnte. Es war die allgemeine Blindheit jener Zeit für wirkliches Kolorit, d. i. für jenes, im Gegensatz zur Herrschaft willkürlich aufdringlicher Farbenkombinationen, individuell als Farbe Empfundene, das auf koloristischem Gebiete gleichbedeutend ist mit dem, was wir in Sprache, Musik und der Welt der sichtbaren Formen, mit dem Worte Stil bezeichnen: der geschlossen durchgeführte Lokalton, dem im Interesse einer einheitlich koloristischen Gesamtwirkung alles sich unterzuordnen hat.

So schien denn die, unter schweren Mühen auf dem kargen heimatlichen Boden ausgeworfene und hoffnungsreich aufgekeimte Saat des Künstlers mit einem Schlag vernichtet und jede Aussicht für die Zukunft verloren. Die Wirkung der erlittenen Niederlage auf denselben war eine geradezu vernichtende gewesen. Vom Erfolg und Verkauf wenigstens eines seiner zwei großen Werke, an deren Vollendung er Alles gesetzt hatte, war Alles abgehangen. Ohne Mittel, verschuldet, bei vernichtetem Kredit von allen Seiten hart bedrängt, so stand er, mit dem Gefühl des drohenden, wenn nicht unvermeidlichen Untergangs, seiner von der Welt verschmähten und verlästerten Arbeit gegenüber.

Man braucht sich nur halbwegs diese Lage deutlich zu machen, um die aus Verzweiflung und wildem Ingrimm gemischte Stimmung zu verstehen, die den Künstler einen Moment der Art übermannte, daß er in bitterer Selbstironie zerstörend Hand anlegte an die eigene Schöpfung.

Man wird die Empfindung des Künstlers vollkommen teilen und mit ihm den Untergang des Werkes tief beklagen und doch dabei den Vorbehalt machen müssen, ob dieses Vernichtungswerk nicht vielmehr zu begrüßen gewesen sei, indem die übereilte That, als momentan wohlthätige Entlastung des Gemüts, im Verein mit der ihr rasch nachfolgenden Reue, den Künstler der Besonnenheit wieder zurückgegeben und so einen schlimmeren Ausgang der Dinge verhütet haben dürfte.

Die Kunde von der Vernichtung des Bildes konnte der Welt nicht wohl verborgen bleiben. An die Möglichkeit solcher, oder noch ernsterer Folgen mochte wohl Niemand gedacht haben. Regungen zu Gunsten des Künstlers, sei es aus rein menschlichem Mitgefühl, sei es aus heimlichen Gewissenskrupeln, schienen da und dort sich geltend zu machen. Die Freunde und Anhänger, die mehr oder weniger Alle durch den unerwarteten Mißerfolg verschüchtert und zaghaft geworden waren, wagten sich allmälig wieder, die Mutigeren darunter angriffsweise in die Gefechtslinie vor. Ihre Anstrengungen sollten denn auch nicht ohne Erfolg bleiben. Es war gegen Schluß des Jahres 1854, daß die Kränkung, welche Feuerbach so großen Kummer verursacht hatte, von Seiten des Landesherren durch einen Auftrag gut gemacht wurde, der den Künstler, nach seinen eigenen Worten, in das höchste Entzücken versetzte: Er sollte in Venedig die Assunta des Tizian kopieren.

Ohne Zweifel war diese erfreuliche Wendung der Dinge der Dazwischenkunft einer einsichtigeren, mutigen und zugleich einflußreichen Persönlichkeit zu danken gewesen, die für den grausam mißhandelten, so gut wie geächteten Künstler energisch in die Schranken trat. Man nannte als solche den später im Lande ansässig gewordenen kurländischen Großgrundbesitzer v. Harder, der in der Folge verschiedene Gemälde von Feuerbach erwarb.

Selbstverständlich beherrschte von der Stunde an, in der ihm diese Aussichten eröffnet worden waren, nur noch der eine Gedanke an Italien die Seele des Künstlers. „Ich war dankbar und glücklich", schreibt Feuerbach in der Rückerinnerung an diese Tage, „und das Leben blühte wieder auf. Niemand war je leichtgläubiger für die Erfüllung seiner Wünsche, als ich. Das Vergangene hinter mich werfen, von Neuem anfangen, war mein Tagesgeschäft. In weniger als einer Woche war Aretino und Versuchung überwunden; an Hafis dachte ich kaum mehr".

Diese Stimmung war um so bezeichnender für Feuerbachs ganze Denkart, als die Bedingungen, unter welchen er den Auftrag auszuführen übernommen hatte, karg genug zugemessen und für eine so große Arbeit

ganz und gar unzureichend waren. Allerdings, man hatte ein Bild von dem bedeutenden Umfang, wie er es lieferte, von ihm weder gefordert, noch auch erwartet. Es war überhaupt keinerlei Bestimmung über Maas und Größe desselben getroffen worden. Nach seinem eigenen Zugeständnis war er es lediglich selbst gewesen, den es gedrängt hatte so ins Große zu gehen, weil es ihm als eine Art von Versündigung am Geiste von Venedigs größtem Meister erschienen sein würde, dessen gewaltigstes Werk zur Miniatüre abgeschwächt, wiederzugeben.

Es kam hinzu, daß ihm außerdem über den Auftrag hinaus, sofern er befriedigend ausfallen würde, insgeheim eine mehrjährige Pension, mit Rom im Hintergrund, in Aussicht gestellt worden war. Um dieses Preises willen, würde er überhaupt jede Bedingung eingegangen sein.

So verabredete er sich denn mit Viktor Scheffel, dem er befreundet geworden war und der desselben Weges zu reisen gedachte, für Frühjahr 1855 zu gemeinsamer Abfahrt.

Scheffel war im Jahr zuvor, etwa um die Zeit von Feuerbachs Eintreffen in Karlsruhe, von einem längeren Aufenthalt in Italien nach Deutschland zurückgekehrt und hatte in den Mansarden seines elterlichen Hauses in Karlsruhe sich vorläufig wieder in seiner üblichen Weise eingenistet.

Da sie einmal einander so nahe gerückt waren, mußten ihre Wege sich unvermeidlich kreuzen. Dies dürfte Scheffel aus ganz besonderen Gründen erwünscht gewesen sein. Er hatte sich während seines Aufenthalts in Rom unter der Leitung des Landschaftsmalers Willers angelegentlichst dem Studium der Malerei gewidmet, da er innerlich immer noch schwankte, ob er ganz zur Palette greifen, oder sich ausschließlich der Schriftstellerei ergeben sollte. Nur über das Eine war er sich völlig klar, daß er für die Beamtenkarriere verdorben und ganz und gar unbrauchbar geworden sei. Gewiß weniger aus Neigung und innerem Drang, als um den Wünschen seiner Angehörigen doch in Etwas zu willfahren, mochte er um diese Zeit auf den Ausweg verfallen sein, es mit der akademischen Laufbahn zu versuchen. Diese versprach ihm wenigstens vor Allem zwei Dinge zu sichern, die er nun einmal nicht missen wollte: Freiheit und Unabhängigkeit.

Zu diesem Zweck war er denn auch kurze Zeit nach seiner Rückkehr von Karlsruhe nach seinem geliebten Heidelberg übergesiedelt, mit der erklärten Absicht, sich daselbst zu habilitiren, freilich nicht ohne den heimlichen Hintergedanken, auf diesem Wege einem dauernden Aufenthalt in der gefürchteten Vaterstadt mit Anstand entronnen zu sein. Der Verkehr zwischen den beiden Freunden war in Folge davon zunächst ganz auf die Zeit der Besuche Feuerbachs in der schönen Neckarstadt oder umgekehrt Scheffels in Karlsruhe, beschränkt geblieben.

Inzwischen war dessen Ekkehard im Druck erschienen. Das in der Folge so hoch gefeierte Werk mochte wohl öfter den Gegenstand der Unterhaltung zwischen ihm und Feuerbach gebildet haben. Der Zeit nach mag dies mit den Tagen zusammenfallen, in denen Letzterer eine Versuchung des heiligen Antonius zu malen angefangen hatte. Die Möglichkeit ist daher nicht ausgeschlossen, daß die Arbeit des Dichters es gewesen ist, durch die Feuerbach auf diesen Stoff bewußt oder unbewußt hingeführt worden war; sonst dürfte es als ein seltsames Spiel des Zufalls gelten können, daß Künstler und Dichter, Beide gleichzeitig, der Welt die Geschichte einer jungen Mönchsseele schilderten, die im Streit mit sich selbst und ihrem Gelübde, unter den Verlockungen einer schönen Frau, den Kampf kämpft zwischen Entsagung und der nicht erloschenen Sehnsucht nach irdischen Glück.

Das Werk, das Scheffel vorerst gerade so wenig Lorbeeren eintrug, als sein Erstlingswerk, der Trompeter von Säckingen, hatte ihm nichts als das spärliche Honorar von 1200 Gulden eingebracht. Indessen mußte es ausreichen, der sprichwörtlich gewordenen Wanderlust des Dichters erneuten Vorschub zu leisten. Ein längerer Aufenthalt in Venedig sollte den eigentlichen Lohn für die Arbeit an Ekkehard bilden.

Scheffel, wenngleich vom Scheitel bis zur Zehe Germane, und Romantiker durch und durch — in diesem Sinne der helle Gegensatz von Feuerbach — teilte doch mit diesem den unwiderstehlichen Zug und die Sehnsucht nach dem Süden, als dem Lande der Schönheit, und willig bekannte er sich allzeit zu der Ansicht, daß das Geheimnis der Form jenseits der Alpen liege.

So erfolgte denn unterm 4. Juni 1855 von Heidelberg aus die gemeinsame Abfahrt der beiden Freunde. Von Feuerbachs Seite in einer Stimmung von Glücksgefühl, „wie es etwa ein dem Käfig entronnener Vogel, oder eben nur eine junge stürmische Malerseele empfinden kann, auf der ersten Fahrt nach Italien."

In der That muß die Art und Weise, mit der er seine Abreise betrieben hatte, um in kürzester Frist die Thore von Karlsruhe hinter sich zu bekommen, eine wirklich stürmische gewesen sein. Davon zeugt vor allem die Hast und sorglose Gleichgiltigkeit, mit der er mit seinem künstlerischen Inventar zu Werk gegangen zu sein scheint.

Wie konnte es auch wohl anders sein; gehörten ja doch seine drei größten, bis dahin reifsten Arbeiten, Hafis, Aretino und Versuchung, seit der ihm winkenden Aussicht nach dem Lande der Kunst und seiner Sehnsucht, seinem eigenen Bekenntnis zufolge, bereits zu den halbvergessenen Dingen. Welchen Wert konnten da seine übrigen, kleineren Arbeiten für ihn noch haben?

Die Hälfte in Verſatz, die Hälfte der Obhut von Freunden anvertraut, blieben ſie, Niemand wußte ſicher zu ſagen wo. So kam es dann in der Folge, daß die Meiſten davon, ohne dem Künſtler weiter noch einen Vorteil zu bringen, zu Schleuderpreiſen in dritte und vierte Hand gerieten, um nun, vierzig Jahre ſpäter, als inzwiſchen im Wert geſtiegene Ware allmälig da und dort neu aufzutauchen.

Der Verſuch, über die Entſtehungsfolge der ſich einander förmlich drängenden Arbeiten Feuerbachs aus der Zeit ſeines Karlsruher Aufenthalts, nachträglich eine einigermaßen chronologiſch zuverläſſige Liſte aufzuſtellen, dürfte um ſo weniger noch einen Erfolg verſprechen, als manche von dieſen Erzeugniſſen, ihrem künſtleriſchen Werte nach, in einem Grade unter ſich verſchieden ſind, wie es in keiner andern Periode des Meiſters in ähnlicher Weiſe wiederkehrt.

Was mit Sicherheit, als aus dieſer Zeit herrührend, oder doch mit größter Wahrſcheinlichkeit als derſelben angehörend, angenommen werden muß, beſteht mit Einſchluß der zerſtörten großen Verſuchung, und vier weiterer, bis zur Stunde verſchollener Werke, aus der höchſt anſehnlichen Anzahl von 28 Oelbildern.

Von den genannten vier, bisher noch nicht wieder zum Vorſchein gekommenen Gemälden hätte, um des darin behandeltem Gegenſtandes willen, Eines unſer beſonderes Intereſſe zu beanſpruchen, inſofern als wir etwas Aehnliches von Feuerbachs Hand ſonſt nicht beſitzen: Bauern an einem Schänktiſch ſitzend. Solche, die das Bild ſeiner Zeit geſehen, rühmen daran die derbrealiſtiſche Auffaſſung und Charakteriſtik mit der die echt bäuerlichen Geſtalten, unbeſchadet eines großen, ins Typiſche geſteigerten Zugs, wiedergegeben geweſen ſeien.

Von zwei andern dieſer verſchollenen Bilder ſtellt das eine eine ſich ſchmückende Zigeunerin dar, das andere eine Zigeunerin, die einem jungen Mädchen wahrſagt. Eines derſelben, und zwar höchſt wahrſcheinlich das letztere, iſt mit der Zeit nach Frankfurt gelangt.[1])

Als das vierte unter den Gemälden, deren Schickſal und Aufenthalt nicht nachgewieſen werden kann, iſt eine Grablegung zu nennen, deren Feuerbach in ſeinen Lebensaufzeichnungen, als in Karlsruhe entſtanden, ausdrücklich erwähnt, dieſelbe als ſeine zweite bezeichnend. Von der erſten wiſſen wir, daß ſie dem Pariſer Aufenthalt angehört, und daß ſie als Geſchenk in den Beſitz des Herrn Roller in Illenau gelangte. Möglicher-

[1]) Zeitweiliger Beſitzer Herr Fabrikant Metzeler in Frankfurt a. M.

weise, daß eine in München wieder aufgetauchte Farbenskizze, deren Gegenstand allerdings mehr auf den Namen einer Pietà Anspruch erheben könnte, mit dem fraglichen Bilde in Zusammenhang steht.[1]) Dieselbe ist mehrfach durchschnitten aufgefunden, in diesem Zustand auf eine zweite Leinwand aufgeklebt und durch allerlei Restaurationsversuche noch mehr geschädigt worden, läßt aber nach Ton und Charakter mit Sicherheit schließen, daß sie nicht spätern, als Karlsruher Datums sein kann.

Es ist ein niedriges, sehr in die Breite gezogenes Bildchen, unter dessen düsterem, bräunlichen Gesamtton sich eine Komposition von größter Schönheit birgt. Besonders ist die Gruppe der Maria, mit dem Leichnam im Schooße von bedeutendem Wurf in der Linie und voll Hoheit der Auffassung. Die tragische Wirkung derselben wird noch wesentlich durch eine Szene gesteigert, die sich gegenüber in einer zweiten Gruppe abspielt, zwei Kriegsknechte darstellend, die neben den nackten, auf dem Rücken von zwei Maultieren festgebundenen Leibern der beiden Schächer einherschreitend, eben den Schauplatz zu verlassen im Begriffe stehen; ein Motiv dem wir in späterer Zeit nochmals begegnen werden.

Bei der Reihe der thatsächlich vorhandenen Arbeiten Feuerbachs aus seiner Karlsruher Zeit angelangt, führen wir mit Absicht zunächst ein Bild an, das sowohl nach seinen guten, als anfechtbaren Seiten, unter allen das instruktivste ist, um den Gegensatz zu beleuchten, der in des Künstlers damaliger, aus Paris heimgebrachter, und seiner früheren Malweise zu Tage tritt, die wir kurzweg als seine deutsche bezeichnen wollen.

Das von einfach erstaunlicher innerer Lebensenergie zeugende Werk, ein männliches Bildnis, Kniestück in Lebensgröße, liefert zunächst den Beweis, in wie hohem Grad Feuerbach berufen und befähigt gewesen wäre für die Aufgaben der reinen Portraitierkunst.[2])

Gegen die ängstlich kleinliche Technik seiner Düsseldorf-Münchner Vortragsweise gehalten, die der Meister selbst später mit einem drastischen Worte als „Spitzpinselmalerei" bezeichnet, spricht aus der neuen Arbeit unleugbar eine Freiheit, Breite und Sicherheit in Handhabung der Mittel der Palette, daß Feuerbach diesem Bilde gegenüber gewiß mit vollem Recht, als von der großen Errungenschaft seiner Wanderjahre sprechen durfte. Nur muß die förmlich an Uebermut streifende Art, mit der diese Technik als solche, im Sinne der virtuosen Leistung, dem Beschauer sich aufdrängt, als

[1]) Im Besitz des Herrn Malers Trübner in München.

[2]) Bildnis des Geh.-Rats Umbreit, ehemaligen Professors der Bibelexegese an der Universität Heidelberg. Dasselbe ist durch Schenkung in den Besitz dieser Universität übergegangen.

Fehler der Uebertreibung erscheinen. Indessen behütete Feuerbachs angeborenes großes Kunstgefühl ihn zeitig davor, sich in dieser Richtung noch mehr und für die Dauer zu verlieren. Die Neigung, seine Vortragsweise gleichsam als Selbstzweck zu behandeln, trat zeitig bei ihm wieder in den Hintergrund, um in der Folge immer mehr in deren völliger Unterordnung unter die höheren Forderungen des Kunstwerks zu enden.

Als die eigentlichen Erstlinge von Feuerbachs Thätigkeit in Karlsruhe wird man mit ziemlicher Sicherheit die an Umfang kleinsten seiner dortigen Arbeiten ansehen dürfen. Sowohl in Rücksicht auf die Raumverhältnisse seiner ersten Arbeitsstätte, die er mit einem Andern theilte und die vermutlich von sehr bescheidenen Dimensionen war, als aus wirtschaftlichen Gründen, wird er darauf haben verzichten müssen, sich sofort an Großem zu versuchen. Galt es doch vor Allem sich rasch am Orte einzuführen und einige Subsistenzmittel zu erwerben.

Da ist zunächst eine kleine reizvolle Idylle, eine Gartenszene.[1]) Wir erblicken zwei jugendliche, im Grünen gelagerte Frauengestalten, beide mit Mandolinen, zusammen ein Duett aufführend. Es ist nur eine flüchtige, aller Durchbildung entbehrende Skizze, aber von einem großen Reiz in Farbe und Stimmung. Da ist ferner eine Venetianische Szene in Mondscheinbeleuchtung.[2]) Das Format ist wenig größer als das der Gartenszene. Ein Mandolinenspieler, mit einem unverkennbar an Hafis erinnernden Kopf, sitzt musizierend zur Linken des Bildes. Zu seinen Füßen lagert eine Mädchengestalt, während von der Rechten her zwei hohe Frauen auftreten, deren Einer ein Negerknabe die Schleppe trägt. Links und rechts Palastarchitektur und Lorbeergebüsch; in der Mitte freier Ausblick auf das Meer, das in träger Ruhe in mildem Lichte schimmert. Ist es Vorahnung venetianischer Poesie, die aus den beiden Bildern spricht, oder sind es am Ende gar der Lagunenstadt wirklich entstammte Früchte, nach Karlsruhe gewandert zum Zweck des Verkaufs, oder zum Ausgleich für hinterlassene Verpflichtungen?

Allerdings könnte es scheinen, daß auch die Farbe des Bildes im Allgemeinen bereits einen weichern, gedämpftern und doch dabei lichtern Charakter aufweise, als die Bilder von nachweisbar Karlsruher Herkunft. Für letztere Abstammung dagegen spricht die Art der Behandlung; das offenbar sehr flüchtige in der formalen Durchbildung, und der Reichtum von vorherrschend in Gelb und Braun gebrochenen Tinten, wie sie so sehr

[1]) Im Besitz des Herrn Kommerzienrats Weinmann in München.
[2]) Eigentümerin Frau Hofvergolder Raupp, Witwe in Karlsruhe.

charakteristisch sind für die Palette Feuerbachs, während der zwischen Paris und Venedig liegenden Periode seines Schaffens.

Wahrscheinlich, wenn sie nicht bereits in Paris entstanden und von da in die Heimat mit herüber gewandert sind, gehören ihrer Entstehung nach auch zwei kleine, auf Kupferblech gemalte Landschaftsbildchen mit Staffage hierher; deren eines eine Waldszene mit Roccocofiguren, das andere Badende Nymphen darstellt.[1] Letztere Arbeit besonders zeugt von großem Reiz und wohlverstandener Technik. Ihr verwandt ist sodann eine in einer Waldschlucht Dem Bade entsteigende Diana mit Nymphen;[2] desgleichen eine, denselben Gegenstand behandelnde Waldszene;[3] beides in der kecken Art der Pariser Vortragsweise hingesetzte Oelskizzen, wie Feuerbach sie gelegentlich zwischen Tag und Dunkel rasch von Farbüberresten seiner Palette hinzuwerfen liebte.

Wohl als die erste aus des Künstlers eigenem Atelier im Weinbrennerschen Hause hervorgegangene, wie man annehmen darf auf Bestellung, und zur Einweihung des Lokals unternommene Arbeit, darf, nach ihrer ansehnlichen Größe zu schließen, die Bacchantin gelten,[4] die er für das Gartenhaus des Hofkonditors Fellmeth malte, eines Mannes, der auf seinen Wanderjahren in der Atmosphäre von Paris zum glühenden Kunstschwärmer geworden, und Feuerbach alsbald mit einer an Enthusiasmus grenzenden Bewunderung entgegengekommen war.

Das Bild, vielleicht mit größerem Recht, Bajadere genannt, stellt in ganzer Figur, nicht viel unter Lebensgröße, eine das Tamburin schlagende Tänzerin vor. Es ist eine fast mädchenhafte, im Halbschatten dunkel von einer lichtgraublauen Luft sich abhebende Gestalt, die sich auf einem sie rahmenartig im Oval umgebenden Feston von Blumen, mit einer Bewegung von so entzückender Freiheit der Linie wiegt, daß man das Ganze die Verkörperung der Rhythmik nennen könnte.

Das jugendliche Wesen, das als Modell gedient, und den Künstler voraussichtlich zu dieser Darstellung überhaupt angeregt hat, war das frohsinnige Kind eines Karlsruher Gärtners, das als Blumenverkäuferin auf dem Marktplatz der Stadt allmorgentlich seine duftende Ware feilgeboten

[1] Beide Bildchen befinden sich im Besitz des Herrn Ministerialdirektors v. Bürkel in München.

[2] Besitzer Herr Fabrikant Riedinger in Augsburg.

[3] Ehedem Eigentum des † Herrn Pfeiffer, bad. Hauptmanns a. D. in Heidelberg; jetziger Besitzer unbekannt.

[4] Das Bild ist Jahre nach dem Tode des Bestellers in höchlich verdorbenem Zustand in den Besitz des Fräuleins v. Berckholz in München übergegangen; daselbst jedoch durch Professor Hauser aufs Glücklichste wiederhergestellt worden.

und mehr noch, als durch seine Blumen, durch die natürliche Anmut seiner eigenen Erscheinung, das Auge des Malers angezogen hatte. Wir begegnen ihrem Bilde nun fortan in einer ganzen Reihe von Arbeiten aus der Karlsruher Zeit. Ein Kopf, nicht eben bedeutend, mit einem schlanken, nur im Bau der Stirne etwas übermäßig auseinanderstrebenden Oval; schräg nach Außen laufende, fast ein wenig japanisch geschnittene Augen; der Mund, die Nase zierlich; zierlich die Gestalt; dazu eine Fülle aschblonder Haare. Alles eher als das Frauenideal, das in der spätern Kunst Feuerbachs typisch auftritt. Wahrscheinlich haben wir das ächte Bildnis des Gärtnerkindes in dem als Blumenmädchen bezeichneten Gemälde zu erblicken, das sich im Privatbesitze des Großherzogs von Baden befindet.

In dem Bilde, Mädchen, um einen todten Vogel trauernd, begegnen wir der artigen Blumenverkäuferin abermals.[1]) Die Darstellung zeigt, von der Farbe abgesehen, wenig von dem Geiste und der Art der Auffassung, die uns den Meister sonst überall mit Leichtigkeit herausfinden läßt. Es fehlt die Größe und durchgehend klare Verständlichkeit der Linie.

Unstreitig bedeutender, und weitaus durchgebildeter in der Form ist eine, als Bacchantin bezeichnete, ruhende Tänzerin.[2]) Es ist ein lebensgroßes Kniebild. Sitzend, die Arme auf ein Tamburin aufgelegt, blickt sie müd und träumerisch aus dem Bilde heraus. Auch sie ist, trotz der Übersetzung vom Blonden ins Dunkelhaarige, doch nur wieder unser Gärtnerskind. Aber es ist ganz anders erfaßt, als in dem vorerwähnten Gemälde. Wenn auch die Bezeichnung Bacchantin für die Gestalt etwas zu hoch gegriffen, und die Benennung Zigeunerin als die zutreffendere erscheinen dürfte, zeigt sich doch in ihr ein Anflug von jener Größe der Erscheinung die trotz aller realistischen Auffassung, die Gestalten im Tod des Pietro Aretino über das Maß des Alltäglichen hinaushebt.

Der Zeitpunkt, in welchem das Aretinobild eigentlich begonnen wurde, dürfte mutmaßlich mit den Aufträgen zusammenfallen, die dem Künstler zum Zweck der Ausschmückung von Räumlichkeiten im Erdgeschoß des großherzoglichen Schlosses zuerteilt worden waren, und die ihm die bescheidenen Mittel zur endlichen Ausführung des lange zurückgedrängten Planes verschafft haben werden. Es handelte sich um acht Sürportes: Allegorische Kinderszenen, die Malerei, Bildhauerei, Musik und Phantasie, und in einer zweiten Reihenfolge die vier Kreise des Landes: Seekreis, Ober-, Mittel- und Unterrheinkreis darstellend.

---

[1]) Im Besitze des Herrn Privatier Winter in Karlsruhe.

[2]) Eigentum des Herrn Fabrikanten Benckgießer in Pforzheim.

Es dürfte auf den ersten Blick, angesichts dieser Arbeiten, sich ein Jeder nur schwer mit der Vorstellung zurecht finden können, daß dieselben mit dem bedeutendsten Werke Feuerbachs aus seiner voritalienischen Periode, mit dem Tod des Pietro Aretino zugleich entstanden sein sollen; so unter allem Verhältnis tief stehen dieselben ihrem künstlerischen Werte nach unter dem Range der letztern Schöpfung. Gleichwohl kann das scheinbare Rätsel erklärt, und zwar aus rein künstlerischen Ursachen erklärt werden.

Bezüglich der formalen Mängel, die den Arbeiten anhaften, wird man den Umstand in Rechnung ziehen müssen, daß Feuerbach von der nackten Kindergestalt zu jener Zeit nur eine sehr unvollkommene Kenntnis besessen hatte; ein Mangel, der nicht von heute auf morgen, sondern nur durch ein längeres und mühseliges Studium nach der Natur hätte gehoben werden können. Weder die einzuhaltenden Lieferungsfristen, noch die sonstigen an den Auftrag sich knüpfenden Bestimmungen gestatteten ein solches Vorstudium.[1])

Was sodann die Farbe dieser Friese betrifft, in der allerdings sehr wenig von Feuerbachs sonst so feinem koloristischem Sinne zu verspüren ist, dürfte es wohl eine stilistische Erwägung gewesen sein, die ihn dazu führte von seinem Canon abzuweichen, d. h. das Bedürfnis, die Bilder der Umgebung, dem Roccococharakter des Raumes anzupassen, für welchen sie bestimmt waren. Eine Aufgabe, der er ebenso fremd gegenüber stand. So mag es ihm bei diesem Auftrage an der richtigen Lust und Stimmung gefehlt haben, deren er unbedingt bedurfte, um mit glücklichem Erfolg schaffen zu können; aber die Arbeit war ihm willkommen, als Mittel zur Durchführung seines Pietro Aretino, von dem er selbst später sagte, daß er mit einer nicht zu beschreibenden Begeisterung gemalt worden sei.

Der Tod des Pietro Aretino,[2]) war, wie früher schon berichtet wurde, bereits in Paris 1853 zur Ausführung geplant. Der aus diesem Jahr herrührende in Oel ausgeführte Entwurf, wurde bei der Ausführung im Großen im Wesentlichen auch beibehalten; nur das Höhenverhältnis ist bei letzterer ein erheblich schlankeres geworden.

---

[1]) Der Künstler erhielt für jedes der Bilder 200 Gulden. Sehr bezeichnend für Feuerbachs Naivität ist, daß er diese Einnahmen, oder einen Teil derselben, jeweils seiner Wirtin zur Aufbewahrung übergab, mit der ausdrücklichen Bedingung, sie ihm unter keiner Bedingung vor Jahresfrist wieder auszuliefern, denn er müsse eine Summe zusammensparen. Es sei aber nie lange angestanden, so habe er mit Bitten, und wenn diese nicht fruchten wollten, mit zornigen Worten auf der Wiederherausgabe bestanden, so daß die Wirtin unter Lachen — denn übel nehmen habe man ihm nichts können — das undankbare Schatzmeisteramt schließlich abzulehnen vorzog.

[2]) Im Besitze des Herrn Generalmusikdirektors Levi in München.

Das Bild behandelt den Vorfall, nach welchem der als Pamphletist berüchtigte Dichter Pietro Aretino während eines Bacchanals in Venedig, vor übermäßigem Lachen rücklings vom Stuhle stürzend, eines jähen Todes starb.

Drastischer, und mit größerer Lebendigkeit und dramatischer Kraft ist das Memento mori nicht leicht gepredigt worden, als es hier von Feuerbach auf der Leinwand geschehen. Mit der Wucht eines Blitzschlags bricht die erschreckende Tragik des Sterbens mitten in eine vom sinnlich erregtesten Leben bewegte Szene üppiger Schwelgerei herein. Mit ganz erstaunlicher Gabe der Vergegenwärtigung hat der Künstler es verstanden, die Plötzlichkeit dieses Vorganges, in den verschiedensten Abstufungen seiner Wirkung auf die Versammelten, dem Beschauer vorzuführen.

Tod des Pietro Aretino.

Die Szene spielt sich auf dem offenen Balkon eines Palastes ab, dessen mächtige Architektur, nur durch eine stolz aufstrebende Säulengruppe angedeutet, über den Rahmen des Bildes weit hinausreicht. Marmorbilder, vom Dämmerschein des Mondes gestreift, und wie in träumerischer Ruhe in den stillen Abendhimmel hinausschauend, schmücken die Brüstung der Balustrade.

Im Gegensatz zu den starren Vertikal- und Horizontallinien der

Architektur, und nicht minder in drastischem Widerspiel zu dem stimmungsvollen Bilde schweigenden Friedens der nächtlichen Umgebung, wogt, wild durcheinander gemischt, eine Gesellschaft von Männern und Frauen, im Hintergrunde noch von Liebe, Wein und Gesang, im Mittelgrund bereits von Neugier und Aufregung, ganz vorn von Schreck bewegt. Ein Strom milden Lichtes, der aus unsichtbarer Höhe über die Szene herunterflutet, beleuchtet gespenstisch das starre Antlitz des Mannes, der in seinem jähen Sturze das krampfhaft mit der einen Hand gefaßte Tischzeug samt Gläsern und Fruchtschalen mit sich zu Boden riß und nun, eben noch so laut, für immer stille an der Erde liegt.

Die leidenschaftliche Erregtheit, die den Künstler beim Entwurfe und während der Ausführung des Werkes begleitet zu haben scheint, ist auch unverkennbar auf das Bild selbst übergegangen. Man sprach Angesichts desselben vom Sturm im Gang der Linien und des Faltentwurfs und in der That herrscht ein Zug von wilder Energie schon in der Grundlinie der Komposition. Sie ist leicht zu verfolgen: Zur Rechten des Beschauers in der weiblichen Rückenfigur anhebend, die, vom Schreck aufgescheucht, sich in ihrer vollen Höhe aufgerichtet hat, senkt sich die Linie rapid herab zu der am Boden liegenden Gestalt des Aretino; setzt in der männlichen Figur, die sich helfend zu ihm niederbeugt neu ein, durchschneidet in der Richtung aufwärts, in den Gestalten des Mittelgrundes sich fortpflanzend, das Bild in der Diagonale, um zum Schluß auf der Seite, auf der sie anhebt, in der Figur des aufwartenden Negers in der vollen Höhe auszulaufen.

Aretino hat fünfzehn Jahre gebraucht um einen Herrn zu finden. Man kann den Einwand gelten lassen, daß Größe und Gegenstand des Bildes es für deutsche Privaträume im Allgemeinen wenig geeignet erscheinen ließen. Um so mehr könnte man darüber staunen, daß es auf seinen weiten Wanderungen durch Deutschland nicht für eine öffentliche Sammlung erworben wurde, für die es, ebenso, wie Hafis in der Schenke, vom Künstler berechnet worden war und der beide nur zum Schmucke dienen könnten.

Die Erklärung dafür liegt in beiden Fällen nur in der Enge der damaligen Anschauungen. Die Welt nahm auch außerhalb von Karlsruhe wie bei Hafis, so bei Aretino, an der „realistischen Rücksichtslosigkeit", wie sie es nannte, sittlichen Anstoß. Dazu kam, daß auch diesesmal wieder, außer dem Gegenstand, die Farbe und Technik des Bildes auf lauten Widerspruch stieß. Zwanzig Jahre später, auf der großen Ausstellung von 1876 in München, waren es gerade die koloristischen Eigenschaften des Bildes, die ihm die Bewunderung der Welt eintrugen.

Das zweite große Werk Feuerbachs aus der Karlsruher Zeit, die Versuchung des heil. Antonius, entzieht sich, da das Bild nicht mehr existiert, nach der Seite der technischen Ausführung hin selbstverständlich der Kritik. Wir vermögen nur noch die Komposition zu beurteilen, auf Grundlage der Photographie, die glücklicherweise noch nach einem inzwischen völlig erloschenen Daguerreotyp hergestellt werden konnte, das vor der Zerstörung des Originals angefertigt worden war.[1] Von größtem Interesse ist daher eine, denselben Gegenstand behandelnde Oelskizze, welche aus der Zeit von Feuerbachs Aufenthalt in Karlsruhe herrührt, und zunächst den Gedanken nahe legt, daß sie dem zerstörten Gemälde als Entwurf vorausgegangen sein möchte. Die Vermutung wird aber durch den

Versuchung des heil. Antonius.

[1] Im Verlag von Franz Hanfstaengl in München erschienen.

Umstand hinfällig, daß die Rückseite die Jahreszahl 1855 trägt, die Skizze somit ein Jahr später als das große Bild entstanden ist.[1])

Man wird annehmen können, daß Feuerbach in der zweiten Bearbeitung zunächst seine Uebereilung, durch die der Untergang der ersten Darstellung herbeigeführt worden war, wieder habe gut machen wollen; dann aber auch gesucht haben dürfte, dem Gegenstand wo möglich eine neue Seite abzugewinnen.

Die ursprüngliche Darstellung, ein schlankes Höhenbild, zeigt außer dem Heiligen im Vordergrund, nur noch eine unbekleidete weibliche Gestalt, die zu Häupten des knieenden Mönchs, etwas zurück gegen den Mittelgrund stehend, ihn anruft, während er sich von ihr in heftigem innerem Seelenkampf abwendet.

Aehnliches schildert uns auch die zweite Bearbeitung, und doch ganz Anderes. Zwar ist es dieselbe Frauengestalt, in lockender Stellung, nur daß sie hier nicht, wie im zerstörten Bilde, mit dem Gewicht der vollen irdischen Schwere auf dem Boden fußt, sondern zur luftgeborenen Vision geworden ist. Von einer Wolkenglorie umgeben, in der anmutige Putten singend und musizierend sich auf und ab bewegen, scheint sie die Musik, als neue verlockende Macht im Dienste der Verführung, zu Hilfe gerufen zu haben. Der Heilige hat sich, wie zum Schutze vor der Uebergewalt des sinneberückenden Zaubers, das Antlitz in den Armen vergraben, zur Erde niedergeworfen. In diesem kritischen Augenblicke nun läßt der Künstler, zur Herstellung des ethischen und künstlerischen Gleichgewichts, die drei großen Väter der Kirche in gewaltigen Gestalten erscheinen. Sie rufen den Verzagenden auf, auszuharren im Kampfe gegen Sünde und Menschentrug, während auf ihren Wink die Bücher des Mönchs, als die Quellen eitlen menschlichen Wissens, hoch in Flammen auflodern.

Dieser Bereicherung entsprechend ist die ganze Szene aus dem ursprünglich schlanken Höhenformat in die Breite auseinandergelegt. Die enge Felsenschlucht ist zur weiten Landschaft geworden mit großlinigen Hügelzügen, über welchen ruhige horizontalgelagerte Wolkenschichten sich hinziehen, die den hochdramatisch bewegten Linien des figürlichen Teils der Komposition, zur kontrastierenden Folie dienen.

Bei einer rein äußerlichen Vergleichung der zwei verschiedenen Schilderungen wird zunächst Jedermann die Darstellung des zu Grund gegangenen Bildes als die spätere, gereiftere und abgeklärtere erscheinen. Die Auseinanderlegung des Ganzen, in eine gewissermaßen zweiteilige, für das Auge nicht unmittelbar sichtbar verknüpfte Handlung, wie sie die

[1]) Besitzer Herr Fabrikant Riedinger in Augsburg.

zweite Auffassung des Gegenstandes zeigt, benimmt ihr unstreitig für den ersten Eindruck den einheitlichen Charakter, der die ursprüngliche Komposition auszeichnet. Allein bei näherer Betrachtung offenbart sich auch in ihr ein einheitlicher Zusammenhang, nur ist er in die geistige Sphäre, in das Gebiet der Symbolik verlegt; ein Gebiet, das Feuerbach bei seiner realistischen Denkweise nur in sehr wenigen Fällen betreten hat. Hier aber mochte sie auch nach seinem Empfinden ihre Berechtigung haben, insofern sie es ihm ermöglichte, jenen rein seelischen Vorgang zu veranschaulichen. Die scheinbar zusammenhangslose Doppelhandlung, die sich im Mittelgrund des Bildes abspielt, ist nichts als die Darstellung der visionären Welt des unglücklichen Mönchs, in dessen Innerem zwei unter sich unversöhnliche Gewalten um die Herrschaft streiten.

Man wird wohl mit Sicherheit annehmen dürfen, daß die Ausführung dieses Vorwurfs im Großen von Feuerbach ernstlich geplant war, und daß dieses Vorhaben lediglich durch den Auftrag für Venedig durchkreuzt und für immer vereitelt wurde. Einiges an Uebertreibung streifende in der zweiten, uns erhaltenen Darstellung, Accente, wie sie sich bei einem ersten Entwurf, um der zunächst anzustrebenden Lebendigmachung der Idee willen, leicht einzuschleichen pflegen, würden bei der Ausführung im Großen wohl von selbst einer edleren Durchbildung gewichen sein.[1])

Bei einem für die künstlerische Entwicklung Feuerbachs so entscheidenden Ereignis, wie seine erste Fahrt nach Italien es war, welche sein Leben, ähnlich wie bei Winckelmann, in zwei Hälften, die eine diesseits, die andere jenseits der Alpen, geteilt hat, mag es angezeigt erscheinen, bevor wir ihn dahin begleiten, noch eine Rückschau zu halten auf den Weg, den er bis zu diesem Zeitpunkt als Künstler zurückgelegt hatte.

Ueberblickt man vom allgemein kritischen Standpunkt aus die Entwicklungsart und das Gesamtergebnis der künstlerischen Thätigkeit Feuerbachs, von 1845, der Zeit seines Weggangs aus der Heimat an gerechnet, bis zum Antritt seiner ersten italienischen Reise im Jahre 1855, also genau während der Dauer eines Jahrzehnts, so wird der nächste Eindruck, den man davon

---

[1]) Im Jahre 1877, in der Zeit der Rekonvaleszenz nach seiner schweren Krankheit, ist Feuerbach in Nürnberg noch einmal zu einem neuen Entwurfe dieses Gegenstands geschritten, und zwar im Sinne der ersten Auffassung. Es scheint aber, als habe die matte Stimmung des Augenblicks dabei lähmend auf die Phantasie des Künstlers gedrückt. Es fehlt der große leidenschaftliche Zug von ehedem. Der in Aquarell ausgeführte Entwurf befindet sich in der kgl. Pinakothek in München, unter den übrigen Handzeichnungen des Meisters.

empfängt, der von einer großen, an Bedeutung stetig wachsenden schöpferischen Fruchtbarkeit sein. Nicht weniger wird man darin den Ausdruck einer ganz bestimmt ausgeprägten Persönlichkeit erkennen müssen; wenn auch die eigenartigsten Seiten des Meisters, wie seine spätere Kunst sie aufweist, während dieser Erstlingsperiode seines Schaffens selbstverständlich noch nicht in ihrer ganzen Bestimmtheit hervortreten. Er sieht als Künstler die Welt vorwiegend noch durch das Medium der Kunst Anderer. Seine Farbe sowohl, wie auch seine Art der Formenwiedergabe, sind aus der Darstellungsweise Anderer übernommene Typen und Tinten; noch keineswegs reiner, aus der unmittelbaren Naturanschauung gewonnener Vorstellungsreichtum. Gleichwohl wäre es falsch und schlechtweg unerweislich, die Schöpfungen Feuerbachs aus dieser Zeit als lediglich nachempfundene oder gar entlehnte bezeichnen zu wollen. Sein angeborenes Naturgefühl war so groß und überdies auch in den letzten Jahren durch ernste Schulung schon so entwickelt und erstarkt, daß es ihn bis zu einem gewissen Grade befähigte, die Natur gleichsam mit den Augen Derjenigen schauen zu können, deren Kunst ihm im vorbildlichen Sinne, vielleicht ihm gar nicht bewußt, im Geiste bei der Arbeit vorschwebte. Aus diesem Grunde können uns denn auch die besten Arbeiten Feuerbachs aus dieser frühen Periode bereits eine Befriedigung gewähren, wie wir sie ähnlich vor den Vorbildern selbst empfinden würden, die den Nachschaffenden angeregt haben mögen.

Einer späteren, in ihrem Urteil unbefangeneren Zeit, dürfte unter Umständen diese, und die zunächst an sie anschließende italienische Periode Feuerbachs besonders darum merkwürdig erscheinen, weil sie das Zeugnis liefert von der Möglichkeit der Wiedergeburt einer vergangenen Kunstübung innerhalb der Grenzen einer rein individuellen Veranlagung, während die entlehnte Darstellungsweise gleichwohl einer durchaus neuen Gedanken- und Empfindungswelt zum Ausdruck dient. Verkennen zu wollen zum Beispiel, daß Feuerbachs Hafis in der Schänke ein modernes, freilich im guten Sinne des Wortes modernes Bild ist, vielleicht ebenso sehr um seiner Vorzüge, als seiner Mängel willen — das hieße mit Absicht sich blind stellen.

Betrachtet man nun die künstlerische Gesamtentwicklung Feuerbachs, bis zum Zeitpunkt seiner italienischen Reise, von der Seite ihres geschichtlichen Verlaufes aus, so wird man ebenso zugeben müssen, daß sie sich als ein von Außen her weitaus mehr gehemmter, als geförderter Prozeß darstellt, der mit einer Art von logischer Notwendigkeit von Innen heraus sich vollzieht. Ueber sein allgemeines Ziel von der Zeit an im Klaren, in der überhaupt das Bewußtsein vom Beruf zur Kunst in ihm aufgedämmert

war, hatte er über die zur Erreichung dieses Zieles einzuschlagenden Wege frühzeitig nachzudenken begonnen. Bald genug sollte ihm nach seinem Eintritt in die Welt kein Zweifel darüber bleiben, was er von denen zu hoffen habe, die sich selbstgefällig in der Heimat als Meister und Lehrer der Kunst geberdeten. Die Unzulänglichkeiten ihrer Technik und die mit einer falschen Lehrmethode verknüpften Gefahren mit der Sicherheit seines außerordentlichen künstlerischen Instinkts rasch durchschauend, hatte Feuerbach sich von den Einflüssen Düsseldorfs, wie Münchens, nach Möglichkeit von vornherein freizuhalten oder zu befreien gestrebt und schließlich versucht, sich in seiner Weise allein weiter fortzuhelfen. Von der Erfolglosigkeit eines solchen Beginnens bald überführt und aufs Tiefste bedrückt, gequält von dem Bewußtsein der unwiederbringlich verlorenen Zeit seiner in Deutschland verbrachten Lehrjahre, geängstigt von dem Gedanken, in gleicher Weise noch weitere kostbare Jahre seines Lebens einbüßen zu sollen, hatte er in seinem durch nichts befriedigten Lernbedürfnis mit aller Macht über die Grenzen des deutschen Vaterlandes hinaus, einem ungekannten, nur geahnt Besseren entgegengestrebt. Als er dann endlich den Meister gefunden hatte, dessen Führung er sich mit rückhaltlosem Vertrauen hinzugeben vermochte, gab es auch Keinen, der seinen Zielen und Aufgaben gegenüber sich bescheidener als Schüler und Anfänger gefühlt, Keinen der lernbegieriger, in seinem Studium eifriger, und für die Wohlthat einer wahrhaft praktisch-künstlerischen Unterweisung dankbarer gewesen wäre, als Feuerbach. Das tröstliche Gefühl, nicht mehr gleich einem Schiffer ohne Steuer und Kompaß auf dem endlosen Gebiet der Experimente richtungslos sein Ziel zu verfolgen; die Empfindung von der wachsenden Sicherheit im Vollbringen des Gewollten; das schließliche volle Gelingen, gaben seinem Geiste Klarheit, seinem künstlerischen Empfinden Stetigkeit und verliehen seiner Seele das nötige innere Gleichgewicht zu ausdauernder Arbeit.

Wären die übrigen Umstände nur halb so günstiger Art gewesen, so würde die Entfaltung von Feuerbachs Talent zur reichsten Blüthe, nun wohl rasch und verhältnismäßig kampflos erfolgt sein. Allein durch den Tod seines Vaters legte sich schweres Mißgeschick auf das Leben des Sohnes und gab ihn mit seinem aristokratisch verwöhnten Sinne und seinem, für jede Verletzung empfindlichen Wesen den Wirrnissen der gemeinsten Lebensnot preis. Jugend und Leidenschaft thaten ein Uebriges zur Verschlimmerung der Lage, so daß er zu verderben drohte. — — Wir wissen, was ihn gerettet und was er dabei sich selbst gelobt hatte. Man wird ihm das Zeugnis nicht versagen können, daß er die erste, von nahezu unerträglichen Prüfungen begleitete Probe, mutig bestanden habe. Auch schienen, wie zum Lohne dafür, wieder

freundliche Sterne über seinem Leben aufgehen zu wollen; Venedig, Rom winkten aus der Ferne; glücktrunken, leichten Herzens, im zuversichtlichen Glauben an eine baldige fröhliche Wiederkehr aus dem Lande der Schönheit und der Kunst, schied er von Heidelberg und seiner Mutter, alles Vergangene im Geiste hinter sich werfend, um sein Tagwerk jenseits der Alpen auf dem klassischen Boden der Kunst von Vorn zu beginnen — — — — — — — Indessen es war dafür gesorgt, daß die Bäume nicht in den Himmel wuchsen.

Fünftes Kapitel.

Venedig-Florenz.

Venedig.

Juni 1855—Mai 1856.

Das Kapitel „Venedig" wird im Vermächtnis durch einen aus der Lagunenstadt datierten Brief Feuerbachs vom 20. Juni 1855 eingeleitet voll anziehenden Inhalts. „Es trifft sich schön", heißt es unter Anderem darin, „daß ich gerade heute Deinen Brief erhalte, da ich ohnehin im Begriff war zu schreiben. — Lauter Gutes! — Ich kann es nicht ausdrücken und beschreiben, welch' eine Welt von Ideen, Grazie und Ernst sich nach und nach in mir aufthut. Doch davon später. Zunächst ist Deine Cholerafurcht ganz unbegründet. Also fort mit der allgemeinen Zeitung. Sorge ist unnötig; und wäre das auch nicht, so würde ich mit Napoleon sagen: die Kugel, die mich treffen soll, ist noch nicht gegossen. Und nun zu andern Bildern".

Der Brief führt uns zunächst nach München zurück. Hier mußten die Freunde für einige Tage die Fahrt unterbrechen, weil Feuerbach unwohl wurde; bei diesem Anlaß zeigte sich Scheffel als „der liebenswürdigste aller Krankenwärter". Indessen konnte am dritten Tage die Weiterreise angetreten werden. Die Fahrt erfolgte zu Wagen; denn noch führte in jenen Tagen kein Schienenweg von München dem Süden zu, oder gar über die Alpen hinüber.

Mit klassischer Einfachheit und plastischer Anschaulichkeit des Ausdrucks schildert Feuerbach den Wechsel der landschaftlichen Szenerie und den Wandel der sie begleitenden eigenen Stimmungen. „Gottlob", ruft er aus, „ich habe ein paar helle Augen im Kopfe, die unmittelbar ins Herz führen und so stehen meine Eindrücke wie geharnischte Männer in meiner Brust und wenn ich einst bei Euch auf dem stillen Balkon sitzen werde, dann will ich erzählen ganze Tage und Abende lang".

Er läßt „das strahlende Inntal mit Innsbruck, Botzen, die ersten Cypressen und Oliven, das alte Trient, das reizende Arcothal, Riva, den mondbeglänzten Gardasee, Verona, Frauen in schwarzen Schleiern, den ersten Paul Veronese und Bonifazio, dann Padua" an uns vorbeiziehen, „dann wird es Abend, wird Nacht, es geht ins endlose Meer hinein und immer fort; da endlich liegt Venedig lang hingestreckt mit zahllosen Lichtern, als wolle es in der Nachtkühle baden. Gondeln liegen da, wir steigen ein, und geräuschlos taucht Palast nach Palast auf und verschwindet. Wir kommen in Seitenkanäle, eng, schwarz, die Gondoliere bücken sich unter den dunkeln Brücken und rufen sich zu. Endlich hält die Gondel still. „„Buona sera!"" Ein Kellner mit Licht führt uns in ein erleuchtetes Haus. Wir fragen nach S. Marco; „„sempre dritto"", und da stehen wir denn, Gott sei Dank, nicht wie gewisse gemütliche Tiere, sondern wie Aladin mit seiner Wunderlampe in Tausend und eine Nacht".

„Jenen Abend ward wenig gesprochen, viel gedacht und sich schlafen gelegt mit dem Gefühl, wie es in Vaters Briefen heißt: „„Ich war verzaubert und wußte die Formel nicht."" Ich aber, der Sohn, ich werde sie finden. Verlaß Dich darauf!" — So Feuerbach.

Ohne Rückhalt gibt er sich den entzückenden Eindrücken Venedigs hin, im klaren Gefühl auf heimatlicher Erde zu stehen, aus deren Boden ihm die Kraft erwachsen müsse, „um den Gipfel zu erreichen, auf den seine Natur sich erheben könne." Von der ersten Stunde an bewegt er sich in dieser Welt, in der sich Alles von selbst zu verstehen scheint, wie zu Hause, weil „das Beste seiner Natur gerade gut genug ist." Ganz beseeligt ruft er aus, indem er seinen Bericht wieder aufnimmt: „Und was soll ich nun von den Venetianern sagen? Es ist eine Bruderschaft der echten Farbe; sie müssen so sein wie sie sind, weil sie nicht anders können. Hätte ich zu ihrer Zeit gelebt, so würde sich vielleicht in mancher dunkeln Kirche ein Bild mehr finden, das sich an die große Kette still als bescheidener Ring anfügen dürfte."

„Die Venetianer sind ernst in ihrer Heiterkeit und heiter in ihrem Ernst. Sie suchen nichts und brauchen nichts, weil sie Alles haben. Mehr denn zwanzig Bilder habe ich hier schon gesehen: Dunkle Madonnen in schöner Architektur sitzend, umgeben von ernsten Männern und schönen Frauen in heiliger Unterredung. Immer sind drei Engelchen darunter mit Geigen und Flöten. Ich finde, daß damit Alles gesagt ist, was man braucht, um schön zu leben."

„Wir wohnen am Meere; zahllose Schiffe wiegen sich vor unsern

Fenstern, Inseln mit Kuppeln glänzen im Sonnenschein. Ich werde von Venedig so bald nicht loskommen, denn es ist Alles da, was ich brauche. Von Tag zu Tag kommt mehr Klarheit und Ruhe über mich; des Abends stürze ich mich in das adriatische Meer und wasche alle Sünden der Vergangenheit ab. In dieser Stadt der Todten will ich Lebendiges schaffen."

„Bis jetzt habe ich nicht gewagt der Assunta unter die Augen zu treten, aber in einigen Tagen werden die Vorbereitungen fertig sein, dann — — "

Die Stimmung, die sich seiner bemächtigte, als er zum ersten Mal Tizians gewaltigster Schöpfung gegenüber stand, faßte Feuerbach 22 Jahre später in seinen Lebensaufzeichnungen in die bescheidenen Worte zusammen: „Mein erstes Eintreten in Venedig stürzte mich vorübergehend in eine Art von Entzückungstaumel, der aber Angesichts der Assunta sehr bald in nüchterne Ueberlegung sich auflöste. Nichtsdestoweniger ist Venedig mir immer als Heimat der Poesie erschienen. Nächtliche Rundgänge auf St. Marco, mit dem inneren Bewußtsein der Schaffensfreudigkeit, erfüllten meine Seele damals mit einem Behagen, welches ich später in jener Weise nie mehr empfunden habe. Es war das Behagen, welches durch den Einklang der äußeren Umgebung mit der inneren Seelenstimmung hervorgebracht wird."

„Venedig ist wunderbar in seinem heiteren Glanze, seiner träumerischen Ruhe, noch wunderbarer im Sturm, wenn die Mövenschwärme hereinflüchten, während das Meer sich donnernd an den Murazzi bricht."

„Wenn ich an Venedig denke, ist es mir, wie wenn ich schöne Musik gehört, ein gutes Buch gelesen oder mit einem lieben Menschen gesprochen hätte."

In wechselnder Gemütsverfassung brachte er in dem heißen Monat Juli die Untermalung der Assunta nahezu in halber Originalgröße auf die Leinwand, „mit dem seligen Genügen und der verzweifelten Mutlosigkeit" setzt er hinzu, „welche stets meine verschiedenen Arbeitsperioden bezeichnen."

Seine erste Empfindung vor dem Originalbilde war ein förmlicher Schrecken gewesen, weniger über die äußere, als die innere Größe des Werkes, und zaghaft betete er zu dem Schöpfer desselben, wie zu seinem Schutzheiligen, er möge von dem Sturme der Begeisterung, der diese Schöpfung erfülle, einen Funken auf seine Nachbildung übergehen lassen.

Bei näherem Zusehen war er im ersten Augenblicke fast entsetzt über die Energie des technischen Verfahrens des Größten unter allen Koloristen, der sich nicht scheute, um die Wirkung des Bildes in dunkelm Kirchenraum

zu erhöhten, die Umrisse der nackten, anscheinend so duftig gehaltenen Putten in der goldenen Himmelsglorie mit fingerbreiten Asphaltpinselstrichen einzusetzen. — Erst langsam gewinnt er über der eigenen Arbeit wieder Mut und wachsendes Vertrauen zu sich selbst. Es galt in Lasur und Untermalung den Geheimnissen des Originals auf die Spur zu kommen. War er auch unter Coutüre dem Verständnis für die Prinzipien der altvenetianischen Malerei näher gekommen, — es war doch nur ein halberschlossenes, der sichern Tradition entbehrendes Wissen und überall blieb etwas zu erraten oder durch Versuche festzustellen übrig.

Die verzweifelte Mutlosigkeit die ihn bei Beginn der Arbeit zuweilen befallen, „war diesmal", so fährt er in seinen Aufzeichnungen fort, „durch verschiedene innere und äußere Zuthaten bedenklich verstärkt worden, so daß ich eines schönen Tages buchstäblich vor Elend und Müdigkeit von der Staffelei herabfiel. Nachdem diese Krisis überwunden war, nahm die Arbeit ihren ruhigen Fortgang bis gegen Ende des Monats, wo die Einflüsse des Klimas nahezu mörderisch zu werden drohten. Die Cholera war zwar erloschen, aber, wie wir nachträglich hörten, waren in unserer nächsten Umgebung rings die Menschen weggestorben wie Fliegen. Ganze Häuser standen leer. Scheffel war zum Schatten geworden und konnte nicht mehr arbeiten. Ich hielt etwas länger Stand, endlich ging es aber auch nicht mehr. Ich war in der Gluthitze an der Arbeit geblieben bis die Untermalung der Assunta völlig und kräftig dastand. Es war eine große Aufgabe, doch wer hätte sie nicht gerne gelöst dem liebenswürdigsten aller Meister gegenüber?"

Man erwartete in Karlsruhe eine kleine Kopie. Er malte ein großes Galeriestück. — „Weshalb?" — ruft er aus, — „aus künstlerischer Liebhaberei, aus Ehrgeiz, was weiß ich — so viel ist sicher, daß es nicht aus Klugheit geschah. Nun aber war es Zeit aufzuhören. Scheffel und ich wollten an den Gardasee, um uns zu erholen; mein Banquier aber machte Schwierigkeiten, mir einen Monat von meiner Pension vorauszubezahlen. Die Reise war nicht in seiner Rechnung notiert und schien ihm überflüssig.

Er hatte strenge Instruktion, mir auf die Finger zu sehen und es fand sich auch zuweilen ein Bureaudiener bei meiner Assunta ein, um sich von meinem Fleiße zu überzeugen."

„Ich ertrug dies Alles mit ziemlicher Gelassenheit und lernte begreifen, daß das pädagogische Machtgefühl bei Mangel an tieferem Verständnis sehr leicht zu einer Art von pflichtbewußter Barbarei führen kann. Aber trotz vier- oder sechshändiger Zügelführung, wozu sich Kunst und Finanzen vereinigten, war der Pegasus doch nicht gezähmt und allen Banquiers

nebst Bedienten zum Hohn fuhren wir, Scheffel und ich, als hohläugige Gespenster über den funkelnden Gardasee nach Kastel Toblino, welches seinen Namen von dem kleinen öden Gebirgssee hat, in dem es, romantisch genug, auferbaut ist."

Nach der Schilderung, welche Scheffel 1856 im Frankfurter Museum[1]) von dieser gemeinsam mit Feuerbach unternommenen „Campagnenfahrt" veröffentlicht hat, waren sie Beide ganz auf Geradewohl, au hasard de la fortune, wie er sich ausdrückt, in diese Bergreviere eingefahren. In seiner derb launigen Art und Weise erzählt er dabei, wie die Stadt des heil. Marcus, wo sie zuvor gehaust, ihnen mit schnöder Sommerhitze und tiefbeleidigendem Lagunenduft, mit schlaflosen Nächten und ringsum herrschender Cholera viel Schädigung an Leib und Seele zugefügt hatte, und es die höchste Zeit war, den schnackenstich besäeten Leichnam dem tückischen Lagunennest zu entrücken.

Indessen, sie genasen Beide „von allen körperlichen und seelischen Leiden in der glücklichen Einsamkeit von Toblino. „Gesegnet," so ruft Feuerbach in der Erinnerung an dieselbe aus, „gesegnet sei dieser stille, reine, heilige, von keiner Kultur berührte Gebirgswinkel mit seiner herben, großen Natur,[2]) seiner frischen, kräftigen Luft und seinen einfachen, guten, Menschen. Wer weltmüde und wessen Herz von dem wüsten Treiben der Großstädte verwundet ist, der möge hier Heilung suchen und er wird sie finden."

„Die vier Wochen in Toblino gehören zu den glücklichsten meines an Glück eben nicht reichen Lebens. Der erste Sonntagmorgen steht mir fest im Gedächtnis. Wir wurden um sechs Uhr in die Kapelle gerufen, dann saßen wir in dem sonnigen Vorsaale und sahen durch das geöffnete große Thor in den mittelalterlichen Burghof hinaus. Auf einer Eisenstange unter dem Thorbogen sonnte sich ein Vögelchen und sang mit ganzer Inbrunst, während der Kapuziner in seiner braunen Gewandung brevierlesend langsam auf und ab ging. Durch die offenen Fenster blitzte der

---

[1]) Frankfurter Museum, herausgegeben von Th. Creizenach, 1856 Nr. 11. 12. 13. „Aus den Tridentiner Alpen" von Joseph Victor Scheffel. Der Aufsatz ist inzwischen in Scheffels gesammelten „Reiseerinnerungen" abgedruckt erschienen.

[2]) Scheffel bewahrte eine Reihe von Landschaftsstudien in Oel, die Feuerbach während ihres gemeinsamen Aufenthalts in Toblino, in dessen Umgegend ausgeführt hatte: Eine größere, Bergüberschau, Querformat, desgl. zwei kleinere, Berg, Wald und Wiese; zwei in Höhenformat, stürzendes Gewässer; drei Feld- und Gesteins-, zwei ausgeführtere Landschaftsstudien und zwei flüchtige Skizzen. Im Ganzen zwölf Studien, die sich im Besitze seines Sohnes in Karlsruhe befinden.

See in hellem Sonnenschein auf und die Berge standen in zitterndem Duft. Wer hier nicht gesund wird, der bleibt ein kranker Mann sein Leben lang, sagte ich zu Scheffel. Ich ward auch bald durch das Landschaftern in der köstlichen Bergluft und durch Rudern und Baden im See so stark, daß ich nur auf die Gelegenheit wartete, Jemand von Herzen durchzuprügeln."

„Wenn ich draußen weit ab malte, hatte ich einen Unterschlupf in einer Osterie des phantastischsten Gebirgsdorfes der Welt. Ein kleines Stübchen, gegenüber die Trümmer des Schlosses Madruz, unten ein toller Mühlbach."

„Die künstlerischen Ideen strömten in schönster Harmonienfolge; ich war heiter und wohl und dachte ohne Groll vor- und rückwärts." — —

„In meinem Gedächtnis ist, wie hinter einem leichten Vorhang, eine Reihe lieblicher Scenen aufbewahrt, wie sie nur ein Dichter und ein Maler erleben können. Z. B. Wie wir eine von mir gemalte Madonna, die der Hauswirt in unnötiger Vorsicht als Geschenk für seine Kapelle ausschlug, — er sorgte sich wegen der Ketzerschaft des Pittore — als Segel in unserem Kahn aufspannten und die frommen Leute in der Umgegend glaubten, die heilige Jungfrau sei durch das Schilf des Sees gewandelt zum Gnadenschutz vor der Cholera; oder wie wir in dem kleinen Kahn während eines wilden Gewitters die Richtung verloren und durch Hagelschauer, Sturm und Wellengebrause plötzlich die Glocke des Kastells läuten hörten, die die Töchter des Hauses zogen zu unserer Rettung, denn wir waren wirklich in Gefahr".

„Doch die Zeit ging zu Ende und das Scheiden war bitter. Scheffel wandte sich nach Meran, ich mußte nach Venedig zurück, an die Arbeit. Wir hatten schön zusammen gelebt. Wenn ich des Abends müde mit meinen Malereien vom Lande kam, dann fuhren wir im Abendsonnenschein schweigend nach dem Kastell zurück oder wir sprangen mit kindischem Jubel in die glänzend gekräuselten Wellen des Sees".

Am 1. September 1855 berichtet Feuerbach wieder aus Venedig nach Hause mit nachfolgenden bewegten Worten: „Seit vorgestern bin ich wieder hier. Das Alleinsein kommt mir seltsam und schwer vor".

„Ein echt venetianisches Gewitter, welches endlich die heiße Luft niedergekämpft hat — ich dachte dabei an Manzonis Promessi sposi — rumorte die ganze Nacht hindurch und donnert noch in den stillen Sonntags-Morgen herein. Tiefe Einsamkeit! Doch sie ist mir willkommen, diese Einsamkeit".

„Ich habe ein kleines, reizendes Zimmer, Aussicht über grüne Bäume hinaus auf das Meer, den Marcusturm und ein kleines Stückchen Dogenpalast. Mir ist sonderbar zu Mute, voll Unruhe, halb freudig, halb betrübt. Ich konnte heute nicht essen vor innerlicher Bewegung. Meine zukünftigen Bilder haben sich meines armen Kopfes bemächtigt; sie herrschen und wollen heraus".

„Du weißt, was für ein lächerlich guter, aber reizbarer Mensch ich bin. Daß ich mich aussprechen kann ist noch mein größtes Glück".

Wohl hatte Feuerbach allen Grund es als ein großes Glück zu preisen, daß es ihm vergönnt war, sich sowohl im menschlichen als künstlerischen Sinne jederzeit so aussprechen zu können, als ob er zu sich selbst rede.

Es gibt kein sprechenderes Zeugnis dafür, bis zu welchem Grade mangelnde Einsicht in den tieferen Zusammenhang der Dinge zu Verschrobenheiten in der Beurteilung führen kann, als dieses einfach rührende Verhältnis zwischen Feuerbach und seiner Mutter. Es lieferte der Welt Stoff zu der Anklage gegen den Sohn, daß er die Mutter rücksichtslos selbstsüchtig ausnützte, und trug der Mutter den Vorwurf götzendienerischer Anbetung ihres Sohnes ein, weil sie Treue gegen den Genius übte, bevor die Welt an ihn glaubte. Wissen doch die wenigsten, daß der in solchem Dienste sich scheinbar Opfernde, der eigentlich Empfangende ist.[1])

In der langen Reihe der vertraulichen schriftlichen Bekenntnisse des Sohnes an die Mutter ist unstreitig das Schreiben aus Venedig vom 2. November 1855 eines der merkwürdigsten. Mit wenigen Zügen entwirft er darin von seinem Innersten, durch jeden leisen Lufthauch bestimmbaren Wesen ein drastisches Bild, um unmittelbar daran anschließend über sich als Künstler, seine Zukunft und sein Nachleben, im Tone so ruhiger Ueberzeugung zu weissagen, daß ein solches Selbstbewußtsein im Lichte der Ueberhebung erscheinen müßte, wäre es bei Feuerbach nicht stets von der bescheidenen Erkenntnis begleitet, daß ihm bis ans Ende Mühe und Sorge dafür erwachsen würden.

„Mein Leben," heißt es in dem Schreiben, „ist mir manchmal wie ein Traum. Wie kommt es doch, daß meine Bilder so fest und unberührbar dastehen und ich bin wie ein schwankendes Rohr? Oft sehe ich hundert Jahre voraus und wandle durch alte Galerien und sehe meine eigenen Bilder in stillem Ernst an den Wänden hängen. Ich bin zu großem

[1]) „Ich war", so äußerte die Mutter einmal aus Anlaß des ihr in Schacks Buche: „Meine Gemäldesammlung" gespendeten Lobes, „ich war und will nichts Besseres gewesen sein, als die Magd im Dienste des Genius, und wünschte im Schatten geborgen vor den Blicken der Welt möglichst zu verschwinden."

berufen, das weiß ich wohl. Zur Ruhe werde ich erst im Tode kommen. Leiden werde ich immer haben, aber meine Werke werden ewig leben."

Diese merkwürdigen Aeußerungen dürften in der Stimmung niedergeschrieben sein, die den Künstler nach der glücklichen Vollendung der Assunta, bei dem ungewohnten Gefühl, nun wieder ganz Herr seiner eigenen innern Welt zu sein, begreiflicherweise überkommen mußte. Vielleicht daß eben in dieser Stimmung zum ersten Mal in der Seele des Künstlers die Gestalt der „Poesie" auftauchte, die die Reihe seiner selbständigen, auf dem Boden Italiens entstandenen Schöpfungen eröffnen sollte.

„Mit Glück und Gelingen" war nach der Rückkehr nach Venedig die Assunta vollendet und gegen Ende Oktober nach Karlsruhe abgeschickt worden. Allerlei ungünstige Umstände verzögerten jedoch die rechtzeitige Ankunft des Bildes an seinem Bestimmungsort um mehrere Wochen. Die Gegner Feuerbachs verfehlten nicht, dies im denkbar schlimmsten Sinne auszulegen. Nach den Einen war das Bild überhaupt noch gar nicht ausgeführt, daher folgerichtig auch nicht abgeschickt, nach Andern im Stillen an einen Dritten veräußert worden. Die schließliche Ankunft desselben machte indessen nicht allein allen böswilligen Auslegungen, sondern überhaupt jedem gegnerischen Einwand ein unverhofftes Ende. Die Kopie fand die ungeteilteste Bewunderung. Direktor Schirmer spendete in einem Schreiben vom 26. Dezember 1855 an die Mutter Feuerbachs der Arbeit, „als einem Meisterwerk" das höchste Lob, und fügte die Mitteilung hinzu, daß er bereits eine weitere Unterstützung ihres Sohnes für Rom beantragt habe.

Bevor die Dinge jedoch bis zu dieser Entscheidung gediehen waren, hatte das Gefühl von der Unsicherheit seiner ganzen Lage dem Künstler manche bange Stunde verursacht. „Mit einiger Wehmut," so schreibt er unterm 14. November an seine Mutter, „habe ich heute gelesen, daß Knaus die goldene Medaille in Paris erhalten hat. Mich hält man hier wie einen unfolgsamen Schüler, und ich verdiente so gut wie Knaus die Selbständigkeit."

„Ich hoffe aber, daß auch meine Stunde schlagen wird. Mein Gemüt ist unverdorben und rein. Schicksal und Leidenschaften haben mir die Blume der Poesie nicht rauben können. Mein Geist ist rastlos thätig und wenn ich die hinterste Wand wegschiebe, so funkelt Etwas durch die Spalten wie viel Licht."

Als nun endlich aus Karlsruhe die Kunde von der sieghaften Wirkung der Assunta mitten in diese verzagte Stimmung einschlug und er gleichzeitig erfuhr, seine Pension sei für unbestimmte Frist verlängert worden, erfüllten

ihn diese Nachrichten mit einem solchen Gefühle freudiger Dankbarkeit, daß es ihn drängte diesen Empfindungen nicht nur in Worten, sondern auch zugleich in einer künstlerischen Form Ausdruck zu verleihen. Die Verlobung seines fürstlichen Herrn erschien hiefür der schicklichste äußerliche Anlaß. Nach Feuerbachs eigenen Worten wollte er das Beste was er vermochte, als Huldigung darbringen, ohne alle Nebengedanken, in ehrlicher Treue und Ergebenheit und in dieser Absicht und Stimmung malte er „in der vollen Schaffensseligkeit" dieser Tage, die lebensgroße Gestalt der „Poesie".

Seine Lage nach Vollendung dieses zweiten umfangreichen Gemäldes war äußerlich nicht eben die günstigste. Er hatte sich thatsächlich an den beiden Arbeiten verblutet; der kleineren Bilder gar nicht zu gedenken, die sein Atelier noch außer denselben erfüllten, als da war: der Garten des Ariost, ein Nymphenbild, eine Madonna mit musizierenden Kindern, verschiedene Portraits u. a. m.

„Mit meinen Finanzen geht es nicht gut," schreibt er im Laufe des Februar 1856. „Die Einrichtung des Monatgeldes reicht gerade für das tägliche Leben, aber nicht für die Arbeit, die mir freilich viel teurer kommt und ist, als das Leben."

„La grande peinture, wie Coutüre sagt, macht, daß meine Kleider sans couture und knopflos sind, meine Malerei aber besser, als man einem so schäbigen Männlein zutrauen sollte."

„Weg, trübe Gedanken!" tröstet sich im Anblick der ihn umgebenden Werke ein anderes Mal der Künstler: „Das Leben ist nur eine Weile, die Kunst aber ist ewig und was der Mensch einmal wahrhaft empfunden hat, an dem muß Etwas sein. Und später, wenn der launenhafte, zaghafte Mensch nicht mehr ist, dann steht die Malerseele rein da in seinen Werken und Niemand wird fragen: wie hat er gelebt und gerungen, sondern: was hat er geschaffen."

„Wie ich bei meiner großen Lebenslust," so apostrophiert Feuerbach seine eigenen Worte — „zu solchen Stimmungen und Gedanken komme, weiß ich wohl; es ist immer Eins und dasselbe, und ich schäme mich es auszusprechen."

„Wenn mich die Armut nicht demütigte und zaghaft machte, ertragen wollte ich sie gerne. — Und doch bin ich nicht für die Hütte geboren, sondern für den Palast. Ach — die Mutter Natur hat es gut mit mir gemeint, aber die Zeit und das Schicksal, die bösen Schwestern, werfen mich mit meiner weichen Seele auf harte Pfade."

Inzwischen war die Poesie in Karlsruhe eingetroffen. Ein Bescheid von irgendwie amtlichem Charakter ließ jedoch vergebens auf sich warten. Nur Gerüchte in unbestimmter Form, daß seine neueste Arbeit einer ungünstigen Auslegung begegne, drangen aus der Heimat zu den Ohren des Künstlers.

Um der beängstigenden Unsicherheit und dem Schweigen an entscheidender Stelle ein Ende zu bereiten, entschied sich Feuerbach schließlich nach langen und peinlichen Erwägungen zu einer direkten Anfrage an das Geheim-Kabinet in Karlsruhe. Man hatte ihm seinerzeit auf vertraulichem Wege, — Hoffinanzrat Kreidel selbst war die Quelle gewesen — Aussicht eröffnet auf weitere Hilfe zur Fortsetzung und Vollendung seiner Studien in Rom. Schirmer hatte seitdem in diesem Sinne bereits einen formellen Antrag gestellt; der Künstler selbst war sich in Allem der lautersten Absichten bewußt; so glaubte er leisen Hoffnungen um so eher Ausdruck leihen zu dürfen, als er seinem Gesuche gleichzeitig die Erklärung hinzugefügt hatte, daß er nicht weniger bereit sei seine Studien in Deutschland fortzusetzen, wenn dies gewünscht, oder für ihn förderlicher erachtet werden sollte.

Auf dieses Gesuch hin erfolgte eine amtliche Kundgebung in einer Form, die an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig ließ. Das Schreiben rührte von der Hand des Hoffinanzrats Kreidel her und lautete, nachdem zur Einleitung eine Anweisung von 200 Gulden, als noch ausstehender Rest der angesetzten Jahrespension vorausgegangen war, buchstäblich wie folgt: „Hiervon geben wir dem Maler Anselm Feuerbach in Venedig mit dem Auftrage Kenntnis, daß es ganz in seinem Belieben steht, Venedig jeden Tag zu verlassen. Es ist uns überhaupt keine höchste Bestimmung bekannt, welche ihn nach Vollendung des Bildes Mariä Himmelfahrt von Tizian in Venedig gefesselt hätte."

Sowohl Inhalt, wie Ton dieses merkwürdigen Aktenstückes lassen es geboten erscheinen, den eigentlichen Beweggründen nachzuforschen, welche ein solches Vorgehen gegen einen Künstler veranlaßt haben mochten, der eben noch, wenige Wochen zuvor, sich in denselben Kreisen, die ihn heute verurteilten, eines geradezu durchschlagenden Erfolges zu erfreuen gehabt hatte. Es stand zwar in jenen Tagen schwach mit der ästhetischen Bildung der heimatlichen Kreise — allein der Umstand, daß die Poesie mißfiel und daß man grobe Zeichnungsfehler, mit einem Wort einen auffälligen Rückschritt in ihr zu finden glaubte, genügt nicht, um die brüske Ablohnung, Abfertigung und Verabschiedung Feuerbachs zu erklären.

Es war außerdem in Karlsruhe für Niemanden ein Geheimnis

geblieben, daß die Poesie nach erfolgter öffentlicher Ausstellung in einem Seitenbau der großherzoglichen Residenz, Gesicht gegen die Wand, im Dunkel eines Requisitenraumes hinter Schloß und Riegel ihren Platz erhalten hatte. Der Degradation des Künstlers in der öffentlichen Meinung seiner Heimat war damit das Siegel der Dauer aufgedrückt; denn durch diese Maßregel war jede Möglichkeit abgeschnitten, daß in der Beurteilung des Bildes mit der Zeit eine günstigere Ansicht hätte Platz greifen können. Zugleich aber war dem Künstler, der beim Beschreiten völlig neuer Bahnen vielleicht nur jetzt, bei seinem ersten Versuche sich etwas unsicher bewegt hatte, durch die Art der erlittenen Zurückweisung jede Aussicht benommen, sein verlorenes Ansehen mit einer neuen Arbeit wiederherstellen zu können.

Eine Absage von so verletzender Schärfe der Fassung, die unter den gegebenen Verhältnissen, und bei dem Temperament des davon Betroffenen, schon an sich, ohne solche Häufung von kränkenden Zuthaten höchst verhängnisvoll in ihren Wirkungen sein konnte, mußte außer der rein künstlerischen, notwendigerweise noch eine menschliche Verschuldung zur Voraussetzung gehabt haben. Als solche scheint die Widmung des Bildes an den fürstlichen Herrn des Landes angesehen worden zu sein. Man vermochte sich offenbar der Auffassung nicht anzuschließen, daß dem bildenden Künstler ebenso wie dem Dichter oder Musiker das Recht zustehe, bei einem Anlaß, wie der gegebene es war, in der Sprache *seiner* Kunst eine Huldigung darzubringen. Man scheint darin einen Akt der Selbstüberhebung erblickt zu haben, den die Gegner des Künstlers, durch diese Deutung und den Mißerfolg des Bildes ermutigt, nicht versäumten als Bestechungsversuch auszulegen, bestimmt, der Bitte um Fortgewährung der bisherigen Pension Nachdruck zu verleihen.

Nur unter solchen Voraussetzungen läßt sich die Art und Weise des Vorgehens begreifen. Niemand gedachte bei dieser Gelegenheit des Umstands, daß die ihm bis dahin zugewendeten Unterstützungen[1]) durch seine erste Arbeit, die Assunta, selbst bei der allerniedrigsten Schätzung des Bildes, nicht allein ausgeglichen, sondern mit reichlichen Zinsen heimbezahlt waren. Allein das natürliche, auf Leistung und Gegenleistung beruhende Wechselverhältnis, nach dessen Gesetzen das übrige Leben sich regelt, hat für die Kunst keine Geltung. Alle Welt ist gewohnt, jede einem Künstler von Oben herab, in welcher Form es auch sei, zugewendete Hilfe als eine außerordentliche Gunstbezeugung aufzufassen, die den Empfänger menschlich

[1]) Feuerbach hatte für die Reise und den Aufenthalt in Venedig im Ganzen 1400 Gulden erhalten.

zeitlebens zu devoter Dankbarkeit verpflichtet. Diese aber erachtete man als vom Künstler in ungebührlicher Weise außer Acht gesetzt. Der Mythos von Feuerbachs Selbstüberschätzung und Undankbarkeit war im besten Flusse.

Ueberaus charakteristisch für diese Stimmung ist der Brief Schirmers, der die amtliche Absageakte an Feuerbach gleichsam als seelsorgerisches Beileidsschreiben begleitete: „Mein Wunsch," so heißt es darin, „geht dahin, daß Sie in gesunder uneitler Weise, weder verzagend, noch trotzend, weiter streben. Können Sie in Italien durch Ausübung Ihrer Kunst anderwärtige Mittel zum dortigen Aufenthalt erzielen, so bleiben Sie ruhig dorten; ein rechter Mann sucht vor Allem frei und unabhängig zu werden, seine leibliche Existenz durch seiner Hände Arbeit zu bestreiten. Fügt es jedoch Gott nicht, daß Sie Bestellungen dort erhalten, oder durch ein Paar Portraits die Zeit abwarten können, dann benützen Sie die noch übrigen zweihundert Gulden zur Heimreise."

Wenige Monate zuvor hatte Schirmer der Assuntakopie gegenüber geäußert, „wenn der Künstler in dieser Weise fortfahre, werde er in zehn Jahren europäischen Ruf erlangt haben." Wo blieb Angesichts der Poesie sein künstlerischer Blick, seine pädagogische Einsicht und Erfahrung, daß er alle Unbill über das Werk und seinen Autor ruhig ergehen lassen konnte, ohne in seiner Eigenschaft als oberster künstlerischer Berater seines fürstlichen Herrn ein zur Vorsicht mahnendes Wort zu finden?

Hatte sein Glaube an Feuerbachs Zukunft angesichts der Poesie eine solche Erschütterung erlitten? Dem Bilde sind inzwischen nach zwanzigjähriger Gefangenschaft die Pforten der Karlsruher Gallerie geöffnet worden. Geräuschlos, ohne Sang und Klang erfolgte zwar sein Einzug, aber ebenso stumm blieb seitdem die einst so vorlaut über das Werk absprechende Kritik.

Schirmers Interesse an Feuerbach hatte keineswegs aufgehört, aber er war äußeren Einflüssen leicht zugänglich und, obschon selbst Künstler, befangen in philiströsen Anschauungen, und dabei pietistischen Ansichten zugeneigt. Er erachtete die Zuteilung einer wirksamen Demütigung für den in seinen Augen zu unchristlichem Stolz und Trotz hinneigenden Künstler als eine heilsame Lehre. Seine Mahnung „in uneitlem Streben auszudauern," hatte dem Menschen, nicht dem Künstler gegolten. Wenigstens hätte ihm gerade Feuerbachs Poesie sagen müssen, daß sie den Verzicht bedeute auf alles Das, was bis dahin etwa als eitles, d. h. äußerliches Streben in seiner Kunst gedeutet werden konnte. Alles rein bravourhafte, virtuosenmäßige, mit einem Wort, alles bewußt genialische Wesen, wie es als Niederschlag des Einflusses modern-französischen Kunstgeistes in den Arbeiten Feuerbachs aus der Paris-Karlsruher Periode zuweilen störend

zu Tage tritt, ist hier überwunden. Die Technik hat aufgehört um ihrer selbst willen da zu sein; sie spricht wohl noch mit, aber nur als Dienerin im Dienste und Geiste der künstlerischen Idee. „Es ist kein Bild nach der Mode,“ heißt es in Bezug auf die Poesie in einem Briefe Feuerbachs aus der damaligen Zeit; „es ist streng und schmucklos. Ich erwarte kein Verständnis dafür, aber ich kann nicht anders. Und wer sich die Mühe nimmt es lange anzusehen, den wird etwas daraus anwehen, als ob das Bild kein Bild aus unserer Zeit sei. Nur einige Menschen die das fühlen und Gott gebe seinen Segen dazu.

Poesie.

Es hatte keineswegs an Solchen gefehlt, die das aus dem Bilde herausfühlten, was der Künstler vorwärts nehmlich darin zur Wirkung bringen wollte. Zum Unglück aber waren diese Wenigen nicht dieselben, die über das Bild und seines Schöpfers Schicksal zu beschließen hatten.

In seinen späteren Lebensaufzeichnungen bezeichnet Feuerbach die Poesie „als ein, wenn auch teilweise fehlerhaftes, doch innerlich so tief empfundenes Bild, daß die äußerlichen Mängel gegen den Seelengehalt vielleicht zu übersehen gewesen wären. Ich wollte,“ so erklärt er die dem Bilde zu Grund liegende Idee, „in dieser einen Gestalt das alte Italien verkörpern, wie es vor meiner Seele stand. Wie hätte ich diese Gestalt anders nennen können als Poesie?“

Ironisch ruft Feuerbach ein anderes Mal aus: „Die Zeichnungsfehler? Ja ich weiß es? Lassen wir sie aber wie sie ist, die gute Dame. Solche Fehler sind Größeren begegnet, als ich Einer bin, an Bildern, die gemalt zu haben, ich gerne mein Leben geben möchte.“ [1])

[1]) Um nur ein Beispiel anzuführen, so setzt in einem der bewundertsten Bilder, welche die Welt kennt, in Rafaels sixtinischer Madonna, das rechte Bein der hl. Barbara erheblich höher am Körper an, als dies in Natur der Fall zu sein pflegt. Dem Meister paßte es wohl so, zur besseren Raumausfüllung.

Von Feuerbachs Poesie läßt sich wohl nicht ohne Grund sagen, daß ein zu mächtiger Kopf auf den schmalen Schultern ruht, daß der linke Arm zu lang erscheint und der Fuß, auf welchen sie die Violine stützt, etwas zu tief einsetzt. Dafür tritt in Zeichnung und Modellierung von Kopf, Hand und Füßen, in der Anordnung und Ausführung der Gewandung, sowie in der Behandlung alles Nebenwerks ein Streben nach strenger Durchbildung zu Tage, wie es sich ihm bisher noch nicht als künstlerisches Bedürfnis aufgedrängt hatte. Diese Eigenschaften, in Verbindung mit der Hoheit und Reinheit, Größe und Feierlichkeit der ganzen Erscheinung, der klassischen Harmonie in Farbenstimmung und Gesamtton, hätten in den Augen wirklich einsichtiger Kritiker dem Autor des Bildes, neben der Rüge, auch aufrichtiges Lob und Anerkennung eintragen müssen.

Die Wirkung dieser Erfahrungen auf das Gemüt des Künstlers spiegelt sich am deutlichsten in seinen Briefen aus der Zeit wieder. „Die Entscheidung aus Karlsruhe ist eingetroffen," schreibt er unterm 5. Mai 1856 an seine Mutter; „so, wie ich vorahnend gefühlt habe. Ich lege die Briefe bei, die mich heimatlos machen. Indem ich dieses schreibe, habe ich die Hand fest auf das Herz gedrückt und ich wollte ich wäre bei dem lieben Vater."

„Es ist ein scharfes Schwert, das mich getroffen hat, aber tödtlich ist die Wunde nicht, nur sehr schmerzhaft. Es gibt auch kein Drama; dazu gehören ihrer Zwei, das richtige Schicksal und der richtige dumme Mensch. Der bin ich nicht. Ich schlage mich durch." —

Aber trotz dieser heroischen Stimmung scheint Feuerbach tagelang vergebens nach so viel Ruhe und Fassung gerungen zu haben, um zu einem klaren Entschluß darüber zu gelangen, was nun das Rätlichste für ihn sein möchte. „Ich weiß noch nicht was ich will oder soll;" schreibt er einige Tage später; „am liebsten reiste ich heute nach Hause ab, aber mein Stolz sträubt sich dagegen. Habt ein paar Tage Geduld und Alles wird klar werden."

In seinen spätern Lebensaufzeichnungen gedenkt Feuerbach dieser Tage mit nachfolgender Schilderung: „Anfangs wollte ich nach Empfang der erwähnten Briefe sofort nach Hause reisen. Dann aber überlegte ich — was dort beginnen? Karlsruhe war nach erfolgter Abweisung für mich verschlossen, Heidelberg kein Boden für meine Kunst, Berlin, Wien, Paris forderten gleiche Mittel wie Italien; und in Italien war ich und durfte nur weiter gehen. Ich sagte mir: Heinrich der Vierte meinte: Paris sei einer Messe wert. Brauche ich Rafael und Michel Angelo ohne Opfer zu gewinnen?"

„Schließlich wollte es der Zufall, daß der Weg nach der Heimat durch eine Ueberschwemmung gesperrt war. Die Wasserfluthen sind für mich Schicksalsfluthen geworden. Es überschauerte mich bei dem Gedanken: zum erstenmal ohne Mittel, ohne Hilfe und Stütze in die Fremde zu ziehen. Aber es mußte eben sein. Unverzagt warf ich mich dem dunkeln Schicksal — ich sagte damals: dem Glück, in die Arme."

„Einige Tage später war ich auf dem Wege nach Florenz, als heimatloser Verstoßener, wie ich mich fühlte, aber als hoffnungsvoller Kunstjünger, wie der landesübliche Sprachgebrauch meine damalige Situation mit milder Umschreibung kennzeichnete."

Florenz.

Mai bis Ende September 1856.

Florenz ist von Feuerbach von vornherein nur als eine Etappe auf dem Weg von Venedig nach Rom angesehen worden, und ist es auch für ihn thatsächlich geblieben. Zu einer bestimmten Thätigkeit im produktiven Sinne ist er während seines dortigen, ohnehin kaum fünfmonatlichen Aufenthalts um so weniger gekommen, als ein beträchtlicher Teil dieser Zeit für ihn durch andauerndes Unwohlsein verloren ging. Für die Entwicklung seiner künstlerischen Anschauung ist der Aufenthalt trotzdem von tiefster Bedeutung geworden; wie denn das Kapitel „Florenz" im Vermächtnis inhaltlich als eines der allerbedeutsamsten bezeichnet werden muß; nicht sowohl weil es in aller Form das künstlerische Glaubensbekenntnis Feuerbachs enthält, so wie es für seine zukünftige Thätigkeit maßgebend bleiben sollte, sondern weil es zugleich auch in rein menschlicher Richtung die reichsten Einblicke in das innerste Wesen seiner Natur gewährt.

„Nach den vielen letzten Briefen," so schreibt unterm 17. Mai 1856 der Sohn an die Mutter, „die ich Dir hätte ersparen können, wenn ich nicht selbst rath- und hilflos gewesen wäre, halte ich es für meine Pflicht Dir meine Ankunft in dem sonnigen Florenz zu melden. Durch die Hochwasser aufgehalten, war ich sechs Tage unterwegs. In Padua, wo ich deswegen liegen bleiben mußte, ließ ich meine Locken scheeren; es hat aber, umgekehrt wie bei Simson, meine Kraft gestärkt und die hiesige Luft scheint auch Wunder an mir thun zu wollen."

„In Padua habe ich Zeit gehabt manche Stunde auf dem grünen Stadtwall zu liegen, von verschiedenen Empfindungen nicht durchbebt, sondern durchschüttelt. Es war wieder, wie so manches liebe Mal in Venedig, namenloser Schmerz und dunkle verhüllte Freudigkeit, ohne daß ich weder

für das Eine noch das Andere Grund und Namen anzugeben wüßte. Ich denke, es soll das letzte Mal sein, daß Vergangenheit und Zukunft sich auf so widersprechende Weise in mir wunderlichem, weichem Menschen vermengen. Man sagt, die Noth macht hart. Nun sie wird genug an mir zu kneten haben. Einen Theil meiner Sentimentalität in Padua hat ein Besuch in Parma bei dem göttlichen Correggio auf dem Gewissen, In meiner großen Angegriffenheit war es mir, als sähe ich Musik mit den Augen, anstatt sie mit den Ohren zu hören. Der Wohllaut des Kolorits hüllte mir die Sinne ein."

„In Bologna habe ich, wie einst mein Vater, vor der heiligen Cäcilie gestanden.[1]) Dann fuhr ich vierzig Miglien lang durch das Hochgebirge der Apenninen. — Wie schön das klingt — eine Gegend, deren grausenhafte Oede und Verlassenheit sich mit Worten nicht beschreiben läßt. Mich aber hat diese Fahrt sehr ruhig gemacht."

„In derselben Mondnacht, unmittelbar nach der Ankunft, bin ich einsam durch Florenz gegangen und mein guter Stern führte mich über alle die bekannten Straßen und Plätze, die mir jetzt, wo ich sie zum erstenmale mit meinen leiblichen Augen sah, traumhaft fremd erschienen. So kam ich auf die Piazza del gran duca, wo die kolossalen weißen Marmore herüberleuchteten; ich erkannte neben einem rauschenden Brunnen den David des Michel Angelo und den Perseus des Benvenuto; dann kam ich unter freie Loggien und sah lange in den Arno hinab. Es mag sein, daß das Wunderliche meiner Verhältnisse mit dahin gewirkt hat, mir diese Nacht so ernst in die Seele zu schreiben:"

„Gestern war ich in dem Palast degli Uffici und da hat mich die träumerische Schönheit, die weiche Schwermuth und diese unaussprechliche Vollendung so ergriffen, daß ich die Galerie sofort verlassen mußte, weil mir die Thränen unaufhaltsam herunterliefen. Ich schäme mich dessen nicht. Wie müßte es einem Menschen zu Muthe sein, wenn er das vor Augen sah, wonach er sich sein ganzes Leben hindurch sehnte und was er annähernd in sich selber hätte erreichen mögen und können, wenn — — ja wenn! —"

„Doch stille davon. Daß ich in solcher Weise erschüttert werden konnte, habe ich früher nicht geahnt, und heute noch im Palast Pitti dasselbe, und zu Hause und überall diese Schauer. Gott möge meine Schritte lenken und mir Kraft geben das Alles zu ertragen wie ein Mann."

Zwanzig Jahre später ergänzte Feuerbach die Ergüsse des Augenblicks in seinen Lebenserinnerungen mit den schönen Worten:

---

[1]) Siehe Seite 90: Anselm Feuerbachs Leben, Briefe und Gedichte. Herausgegeben von Henriette Feuerbach. Braunschweig 1853. Fr. Vieweg und Sohn.

„In später Nachmittagstunde betrat ich die Tribuna. Da war eine Empfindung über mich gekommen, die man in der Bibel mit dem Wort Offenbarung zu bezeichnen pflegt. Die Vergangenheit war ausgelöscht, die modernen Franzosen wurden Spachtelmaler und mein künftiger Weg stand klar und sonnig vor mir."

„Daß totale seelische Umwälzungen plötzlich eintreten, das habe ich an mir erfahren."

„Das erste römische Bild, Dante, und die ganze Reihenfolge der bei aller Strenge doch weichen Werke ist nur der Nachklang jener ersten Empfindung in der Tribuna."

„Gottlob, daß ich so gesund war, mich nicht als fertiger Mensch in Italien zu fühlen, sondern daß ich die Kraft hatte in einer neuen Welt aufgehen zu können. Diese starke Empfindung kann ich nicht anders bezeichnen, als daß es mir war, als hätte ich bisher nur mit den Händen gemalt und nun plötzlich eine lebendige Seele bekommen."

„Was meine Verhältnisse betrifft," fährt Feuerbach sodann in dem oben zitierten Briefe vom 17. Mai fort, „so weißt Du wie es steht. Natürlich ist vor der Hand jede Rückkehr unmöglich. Ich sollte und mußte in Italien bleiben und ich hoffe auch da zu sterben. Daß ich heute noch keinen Ueberblick habe über das, was ich zunächst beginnen will, soll und kann, wirst Du begreifen. Ich muß mich erst sammeln und Kraft zur Ueberlegung gewinnen. Daß ich mich wohl fühle, kann ich nicht sagen, aber das wird vorübergehen. Meine Stunden sind noch nicht gezählt."

Diese Stelle bezieht sich auf einen Ausspruch seines Florentiner Arztes, der ihn verloren gegeben hatte, und kann als ein Zeugnis für die ruhig überlegene geistige und moralische Energie Feuerbachs gelten. Es ist nicht zum erstenmal und noch oft im weitern Verlauf der Dinge, werden wir bei ihm diesem auf fatalistischen Voraussetzungen beruhenden Gefühl der persönlich gefeiten Sicherheit begegnen, welches sich auf den durch nichts beirrbaren Glauben stützte, an das vorherbestimmte Maaß der ihm zuerteilten und von ihm zu lösenden Aufgabe. Ein Gefühl und ein Glaube, die nicht wenig dazu beitrugen, die Widerstandsfähigkeit seiner sensibeln Natur in Zeiten aufrecht zu erhalten, in welchen sonst seine Kraft hätte erlahmen oder ganz versagen müssen.

Indessen ließen die Umstände sich allmälig etwas erträglicher an, so daß die nächste Zukunft sich in Feuerbachs Vorstellung um Einiges besser zu gestalten begann. „Ich kann Dir endlich sagen," schreibt er Anfang August an seine Mutter, „daß meine Sachen in Ordnung sind und ich

ohngefähr noch anderthalb Monate in Florenz zu bleiben gedenke. Mit beginnendem Herbst werde ich dann wohl jedenfalls nach Rom gehen. Ich habe einige angefangene Arbeiten mitgebracht und das inzwischen eingetroffene Geld reicht hin dieselben schön zu vollenden. Das eine Bildchen ist eine Waldscene, das andere eine Madonna mit dem einschlafenden Kinde, ein Engel musiziert dazu."

„Es sind Bekannte von mir aus Venedig nachgekommen und ich bin nicht mehr allein, was gut für mich ist. Die großen Gemüthserschütterungen nagen an meiner Gesundheit. Es hat sich auch ein deutscher Arzt meiner angenommen, wofür ich ihm stets dankbar sein werde.[1]) Ich brauche zugleich Ruhe und etwas Zerstreuung."

„Etwas ist mir hier plötzlich klar geworden, was ich früher nie ins Reine bringen konnte. Ich habe mich oft gefragt, was ist es eigentlich, das die Alten so groß gemacht hat, und warum ist im kalten Deutschland ein so ausbündiger Idealismus bei so verschwindender Leistung? Die Lösung liegt hier in Italien klar und offen. Es ist so: Der deutsche Künstler fängt mit dem Verstande und leidlicher Phantasie an, sich einen Gegenstand zu bilden und benützt die Natur nur um seinen Gedanken, der ihm höher dünkt als alles äußerlich Gegebene, auszudrücken. Dafür nun rächt sich die Natur, die ewig schöne, und drückt einem solchen Werke den Stempel der Unwahrheit auf. Der Grieche, der Italiener hat es umgekehrt gemacht; er weiß, daß nur in der vollkommenen Wahrheit die größte Poesie ist. Er nimmt die Natur, faßt sie scharf ins Auge, und indem er an ihr schafft und bildet, vollzieht sich das Wunder; das wir Kunstwerk nennen. Das Ideal wird zur Wirklichkeit und die Wirklichkeit zur idealen Poesie. So etwas kann man nur in Italien lernen und begreifen. Eine Ahnung hiervon ist von Anfang an in meiner Natur gelegen, jetzt hat sie Gestalt gewonnen und ist zur schönen Gewißheit geworden."

„Diese Ahnung aber ist halb verkörpert in dem verachteten und verschmähten Karlsruher Bilde, in meiner Poesie, sichtbar; deßwegen liebe ich es trotz aller seiner Fehler und trotz seiner Verbannung in die Rumpelkammer."

„Und nun zum Nächsten. Du hast mir vorwärts geholfen; ich darf nicht fragen wie, wenn ich nicht den Muth verlieren will. Alles deutet und winkt nach Rom. Meine Bekannten warten auf mich; sie würden ohne

[1]) Doktor Alartz ehemaliger Leibarzt von Pabst Gregor XVI., stellte Feuerbachs Gesundheit in kurzer Zeit wieder her.

mich nicht reisen. Wir werden, denke ich, in der zweiten Hälfte September reisen. Wir haben uns das Wort gegeben, uns gegenseitig zu helfen. Reich ist Keiner von uns. Wohnung und Atelier wird geteilt. Man verdirbt nicht, wenn man zu Zweien oder Dreien ist, das ist klar. Beherzige das wohl und sorge nicht zu viel."

„Eigen ist es mir freilich zu Muthe, so wie man etwa in einem halbängstlichen halb freudigen Traum befangen liegt, der schon ganz durchsichtig ist und aus dem man doch nicht erwachen kann."

„Wie anders hatte ich mir diese Reise in das gelobte Land gedacht! Hell, heiter, zuversichtlich, geordnet; — und nun bin ich ein landfahrender Abenteurer, dem Zufall preisgegeben. — Das ist mir nicht in der Wiege gesungen worden und ich gestehe, daß ich schwer daran trage."

„Mein bester Trost ist der Gedanke an die Heimath. Glaubt mir, das grüne Plätzchen an der Epheuwand ist Etwas werth, auch neben Italien."

„Gute Nacht, lebt wohl, mein nächster Brief meldet die Abreise von Florenz."

Zur Ausführung der ausgesprochenen Absicht, vor seiner Abreise noch einige angefangene, aus Venedig mitgebrachte Arbeiten fertig zu stellen, ist es nicht gekommen. Es gibt kein Gemälde von Feuerbach, das in Florenz signiert worden wäre. Das Provisorische des ganzen Aufenthalts, die beschränkten Mittel, die beständig auf Rom gerichteten Gedanken, mögen neben dem vielen Unwohlsein, eine ernstliche und fortlaufende Thätigkeit ausgeschlossen haben. Nur eine vorzügliche Zeichnung nach dem in den Uffizien befindlichen Marmorwerk des Michel Angelo, der sitzenden Madonna mit dem Kinde im Schoße, stammt aus dem florentinischen Aufenthalt.[1]) Vom Geiste dieses Werkes, das ihn besonders tief berührt zu haben scheint, ist denn auch — nur ins rein Malerische übersetzt — unverkennbar Etwas in Feuerbachs Madonnenbild übergegangen.

Die schließliche Abreise von Florenz erfolgte der Ankündigung gemäß Ende September. Feuerbach berichtet in seinen Lebensaufzeichnungen über dieselbe wie folgt:

„Die erste Nacht auf der Reise nach Rom ist mir in der Erinnerung gleich einem Traume, dessen kleinste Umstände sich dem Gedächtniß haarscharf eingeprägt haben. Spät am Abend des 30. September schifften wir uns in Livorno ein. Es war eine dunkle, stürmische Nacht. Als wir den Hafen verließen, schien es mir als führen wir in einen pechschwarzen

[1]) Im Besitz von Herrn Generalmusikdirektors Levi in München.

Himmel hinein, während die See heulend und donnernd das Schiff in die Höhe und Tiefe schleuderte. Ich war völlig frei von Seekrankheit und saß die Nacht über auf dem Verdeck, in der Nähe der schwarzen Kamine in einem Gefühl von unbeschreiblicher Ruhe. Ich unterhielt mich bis nach Mitternacht mit zwei hannöverischen alten Herren über Kunst und Italien. Als sie gegangen waren blieb ich allein, und es war mir nachher, als hätte mein Vater mit mir gesprochen und ich hätte ihm lieb und verständig geantwortet."

„Des Morgens sah ich die Sonne aufgehen über den funkelnden, tanzenden Wogen, und die Küste, der wir entlang fuhren, lag da in all ihrer Schönheit."

Am Abend desselben Tages hielt Feuerbach, unwohl, von einem heftigen Fieber befallen, seinen Einzug in Rom.

Sechstes Kapitel.

Erster römischer Aufenthalt.

Es war gegen Ende November 1856. Seit einigen Wochen in Rom, saß ich eines Abends einsam in dem, jedem Deutschen damals wohlbekannten, an der Via Sistina gelegenen Kafe Luigi, als ich von einem der wenigen im Lokal anwesenden Gäste laut in deutscher Zunge einen rasch und lebhaft Eintretenden mit dem Namen Feuerbach begrüßen hörte. Die überaus anziehende Erscheinung erweckte unwillkürlich mein ganzes Interesse. Ich besann mich, in Düsseldorf von Schirmer, der eben im Begriff stand seinem Ruf nach Karlsruhe Folge zu leisten, nach einem jungen badischen Künstler dieses Namens gefragt worden zu sein. Von seinen Arbeiten war mir nie etwas zu Gesicht gekommen. Nun er mir selbst erschienen war, nahm ich mir vor, ihm als meinem besondern Landsmanne näher nachzuforschen. Gelegenheit hiezu bot sich leicht. Die deutsche Kolonie in Rom bildet inmitten der eingeborenen Bevölkerung der großen Stadt von jeher eine in sich abgeschlossene Gruppe, innerhalb welcher jeder Zugehörige unausweichlich der landsmännischen Kontrolle verfällt. Ich erfuhr, daß Feuerbach im Auftrage seines Landesherrn seit mehr als einem Jahre in Venedig und Florenz und seit Kurzem in Rom lebe, daß er ein

großes, aber vorwiegend koloristisches Talent besitze, und wie zuvor in Paris in der Malweise der Franzosen, nun in Italien im Stile der Venetianer sich gefalle.

Diese Charakteristik war bezeichnend für die Beurteilung, welcher damals in Deutschland, und unter den Deutschen in Rom ganz besonders, jede Bestrebung verfiel, die mit dem Durchschnittlichen, oder Hergebrachten irgendwie im Widerspruch stand. Durch diesen Geist der Mittelmäßigkeit, welcher im römischen Kunsttreiben und Kliquenwesen jener Zeit in erschreckender Weise zu Tage trat, war jeder nach künstlerischen Idealen Strebende von vornherein zum mehr oder weniger offenen Kampf nach Außen hin verurteilt, der, wie wir an traurigen Beispielen erfahren werden, fast immer erfolglos war.

Mein einmal geweckte Interesse für Feuerbach blieb trotz dieser, oder vielleicht gerade um dieser Charakteristik willen lebendig, so daß ich das zufällige Anerbieten des alten Bildhauers Lotsch, mich mit unserem beiderseitigen Landsmann bekannt machen zu wollen, aufs lebhafteste begrüßte. Aber mein Verlangen, einen Blick in seine Werkstätte thun zu dürfen, sollte vorerst unbefriedigt bleiben. Feuerbach begrüßte uns Beide sehr freundlich, jedoch mit der Entschuldigung, daß er Modellsitzung habe und keinen Besuch annehmen könne. Indessen hatte ich wenigstens einen Anknüpfungspunkt für die Zukunft gewonnen.

Allerdings, das Benehmen, welches Feuerbach zunächst gegen mich einhielt, war, wenn es auch nicht gerade die Bezeichnung einer offen unfreundlichen Begegnung verdiente, kein besonders ermutigendes. Eines Abends aber traf es sich, daß wir uns durch Zufall an drittem Ort allein zusammenfanden. Ergaben sich nun auch im Verlauf des Gespräches bald eine Menge von Berührungspunkten, wozu die Verhältnisse in unserer gemeinschaftlichen Heimat den zunächstliegenden Stoff darboten, so schien doch auf Feuerbachs Seite ein eigentliches Mitteilungsbedürfnis nicht erwachen zu wollen. Erst als zufällig auf Musik die Rede kam, hatte ich den Eindruck, als ob eine tiefe verwandte Saite bei ihm anklinge und ihn von einer Art heimlichen Mißtrauens gegen mich zu befreien beginne. Mehr und mehr löste sich allmälig seine Zunge, um schließlich in dem Bekenntnis auszulaufen, daß gerade meine nahe Landsmannschaft und nichts Anderes ihn bisher mit Scheu und Argwohn gegen meine Annäherungsversuche erfüllt habe. Ich erfuhr nunmehr die Leidensgeschichte, die sich an seinen Aufenthalt in Venedig knüpfte und zum erstenmal gewahrte ich an ihm in erregteren Momenten jenes eigentümlich phosphoreszierende Aufleuchten seines Auges, unter dessen klarem blauen Spiegel, wie ich bald erfahren

sollte, eine große leidenschaftliche Künstlerseele ihre heißen Kämpfe stritt und litt.

Seit diesem Zusammentreffen hatte ich das Gefühl, als ob Feuerbach meine Begegnung keine unwillkommene mehr sei. Aufs liebenswürdigste kam er jetzt meinem Wunsche nach, ihn auf seinem Atelier besuchen zu dürfen. Er habe zwar, fügte er wie zur Entschuldigung hinzu, wenig aufzuweisen, da er vorerst mit seiner Arbeit auf einen sehr engen ungünstigen Raum angewiesen sei. Sein Atelier, insofern ein kleines sonniges Kabinet mit einem einfachen Fenster auf diese Bezeichnung Anspruch erheben konnte, trug allerdings das Gepräge des Improvisierten. Nichtsdestoweniger genügte schon der oberflächlichste Umblick, um sofort den harmonischen Eindruck vornehmer Künstlerschaft zu empfangen. An den Wänden hingen allerlei Untermalungen, darunter eine Madonna mit dem Kinde, von musizierenden Engeln umgeben; dieselbe die sich jetzt in der Dresdener Gallerie befindet; desgleichen die Anfänge zu dem unter dem Namen „Garten des Ariost" von der Schackschen Gallerie in München her bekannten Gemälde; ferner ein Farbenentwurf, den sterbenden Dante mit der Vision der verklärten Beatrice darstellend.[1]) Tisch und Stühle waren mit einer Fülle von Zeichnungen bedeckt, teils freie Entwürfe, teils Studien nach der Natur, alle noch aus Venedig herrührend; darunter leuchtete besonders herrlich ein in Kohle gezeichneter lebensgroßer Frauenkopf hervor.[2]) Feuerbach selbst fand ich mit Ausführung einer kleinen Amazonenschlacht beschäftigt, die ebenso sehr durch klare lebendige Anordnung, wie durch tiefpoetische Färbung sich auszeichnete und besonders landschaftlich groß gedacht war.[3]) Wir trennten uns erst nach einem mehrstündigen Zusammensein; ich meinerseits mit dem Gefühl einer bisher nie erfahrenen inneren Bereicherung.

Kurze Zeit nach dieser Zusammenkunft überraschte mich Feuerbach mit der Mitteilung, daß er ein unmittelbar an das meinige anstoßendes Zimmer gemietet habe. An den Tag seines Einzugs knüpft sich denn auch der eigentliche Beginn meiner durch 25 Jahre fortlaufenden Beziehungen zu ihm, die mich zum Zeugen eines heroischen Kampfes machten, wie ihn nur der Mut und die Beharrlichkeit eines von einer großen Lebensidee erfüllten und beherrschten Geistes gegen die Ungunst der äußeren Verhältnisse zu bestehen vermochte.

[1]) Besitzer Herr O. Wesendonk in Berlin.

[2]) Studie zur Poesie. Jetzt Eigentum des Herrn A. O. Meyer in Hamburg.

[3]) Im Besitze des Großherzogs von Oldenburg.

Feuerbach hatte nach seinem venetianischen Schiffbruch ohne alle eigentlichen Bürgschaften, in jugendlichem Vertrauen auf sein Glück und sein Talent die Weiterfahrt südwärts unternommen. Eine nachträgliche Bitte um Fortsetzung der Pension, sei es für Italien oder für Deutschland, war abschlägig beschieden worden. Mit dem Gefühl heimatlos geworden zu sein, war er nach Florenz aufgebrochen, von wo ihn die unüberwindliche Sehnsucht nach Rom, nach einem kurzen Aufenthalt in die ewige Stadt geführt hatte.

Es konnte als eine schlimme Vorbedeutung gelten, daß kurz vor Feuerbachs Eintreffen in Rom, Professor Braun am archäologischen Institut daselbst, ein Freund und Studiengenosse von Feuerbachs Vater, eines plötzlichen Todes gestorben war. Auf seinen Einfluß und seine Teilnahme waren mit gutem Grund große Hoffnungen gesetzt worden. Von einer Empfehlung an eine Dame, die seit einer Reihe von Jahren in Rom lebte, und einen Teil ihres, wie es hieß ungeheuren Vermögens zum Ankauf von Kunstwerken verwendete, hatte Feuerbach Gebrauch zu machen gezögert. Man hatte ihm unglücklicherweise das Treiben der in ihrem Hause verkehrenden deutschen Künstler so abschreckend geschildert, daß wohl auch ein Mann von geringerer Erziehung als Feuerbach, Scheu getragen hätte, sich der Gefahr einer gleichen Beurteilung auszusetzen. So verschob er seinen Besuch. Als er, besser unterrichtet, sich entschloß, denselben nachzuholen, war es bereits zu spät. Dabei hatte es, um das Kapitel von den kleinen Ursachen mit großen Wirkungen zu bereichern, an dem für Salon- und Anstandsbesuche vorschriftsmäßigen Rüstzeug gefehlt; genug, es vereinigten sich die kleinlichsten äußeren Hemmnisse mit dem feinfühligen Wesen eines hochgradig reizbaren Künstlernaturells, um den Zustand immer kritischer zu gestalten.

Wie oft, wenn unsere abendlichen Spaziergänge uns nach dem nahe gelegenen Monte Pincio an der herrlichen Villa Medici vorbeiführten, beschlichen Empfindungen bitterster Natur die Seele des deutschen Künstlers; denn hier im stolzen, einst den Medicäern gehörigen Palast mit seinen entzückenden Gärten, hausten sie, die glücklichen Auserkorenen, die Pensionäre der französischen Akademie, in denen Frankreich die zukünftigen Hüter und Mehrer seines nationalen künstlerischen Ruhmes hegte und pflegte. Im fremden Land gleichsam auf heimatlichem Boden stehend, genossen sie hier das beneidenswerte Los, sorgenlos für Jahre hinaus ihrer Kunst leben zu können; mit allen nur denkbaren Hilfsmitteln bei Ausführung ihrer Ideen unterstützt, durften sie sich der sichern Hoffnung hingeben, in der dankbaren Heimat für das, was sie schufen Erfolg und Ehren zu ernten. Und Er?! Er hatte bei einem kümerlichen Gehalt, der kaum für das Leben, geschweige denn für seine Arbeit ausreichte, dabei in der steten Sorge, daß ihm derselbe

mit der nächsten Stunde wieder entzogen werden könnte, ein Werk in weniger als vier Monaten hingestellt, das selbst von seinen Gegnern als ein meisterliches anerkannt worden war. Er hatte rasch darauf ein zweites nachgeliefert, ohne Auftrag, als eine freie Gabe der Huldigung — —; dem Tageslicht, den Blicken und dem Urteil der Welt entzogen, verbannte man das Bild, um des angeblich sich darin kundgebenden Rückschritts willen in irgend eine Rumpelkammer; und nicht genug damit, daß man ihm seine Pension entzog, man warf ihm auch noch Undank vor; weil er es nicht über sich hatte gewinnen können, heimzukehren und sich der Meute seiner Widersacher auf Gnade oder Ungnade zu überantworten. Hatte dieselbe es doch glücklich dahin gebracht seinem fürstlichen Gönner, wenn auch nicht gerade den Glauben an seine Begabung, so doch das Vertrauen in die Ersprießlichkeit der von ihm als Künstler eingeschlagenen Wege zu rauben. So stand er wie ein Geächteter in fremdem Land, ohne Schutz und Halt, ohne Mittel und Aussichten. Seinen dämonischen Arbeitsdrang mußte er völlig zurückdrängen; sein Zustand fing an für ihn nachgerade unerträglich zu werden. Wohl bereicherte er seine Mappe täglich um irgend einen oder auch mehrere freie Entwürfe; die Sehnsucht jedoch ins Große und Farbige gehen zu können, und das peinigende Verlangen nach ernstem, eingehendem Naturstudium blieb dabei ungestillt.

In solcher Stimmung machte er mir eines Tages den Vorschlag, ihm zu einem Bilde zu sitzen. Das Nötigste war bald beschafft und mein gegen Norden gelegenes Zimmer zum Atelier erhoben. Er begann ein Bild in Lebensgröße, sitzendes Kniestück mit zwei Händen. Es war das erstemal, daß ich ihn in seiner eigentlichen Arbeit zu beobachten Gelegenheit hatte. Alles ward gesteigertes Leben an ihm. Man empfand mit ihm, wie er sich so ganz in seinem natürlichen Element fühlte und über der Arbeit sich und alle Welt vergaß. Das Ergebnis der ersten zweiundeinhalbstündigen Sitzung war ein in der Wirkung auf Distanz so zu sagen vollendetes Bild. Niemand der dasselbe heute als fertige Arbeit sieht, wird glauben wollen, daß sie das Ergebnis von nur zwei Sitzungen ist.[1]) Es war zu des Künstlers eigener Qual, daß die Arbeit so rasch zu Ende war, denn die Ungeduld des auf's Neue zur Unthätigkeit, oder wenigstens zu einer halben Thätigkeit Verurteilten war nun größer als zuvor. „Mir ist," äußerte er in seiner Aufregung, „wie dem gefangenen Löwen zu Mut sein muß, der nach langer Zeit wieder warmes Blut zu schmecken bekam." Ein kunstbeflissener Landsmann gab ihm um diese Zeit den wohlgemeinten Rat, er solle ganz kleine

[1]) Das Bild befindet sich im Besitze des Kunsthändlers Gurlitt in Berlin.

Bilder malen und dieselben Spitthöver, dem damals angesehensten Buch- und Kunsthändler an der Piazza di Spagna zum Kaufe anbieten, der sie sicher sofort abnehmen werde. „Sie malen ja so Etwas wie Butter," setzte derselbe gutmütig seinem Vorschlag hinzu. „Sie gehen nur immer gleich zu sehr ins Große, das verkauft sich schlecht. Große Bilder können Sie später noch genug malen, wenn Sie erst einmal ein gemachter Mann sind." Um nichts unversucht zu lassen, malte Feuerbach wirklich gegen zehn solcher kleiner Bildchen, teils biblischen, teils mythologischen Inhalts; auch übernahm Spitthöver in der That einen Teil derselben, freilich zu einem Preise, der zunächst wenig Aussichten auf „den gemachten Mann" eröffnete. Zu Allem entschlossen nahm Feuerbach auch eines Tages einen Anlauf zur Behandlung von Stoffen rein illustrativen Charakters und entwarf einen Hamlet in der Bühnenspielscene zu Füßen der Ophelia. Die Erkenntnis aber, die sich ihm dabei aufdrängte, daß Dinge, die ihm nicht ganz von Herzen kamen, ihm auch nicht recht von den Händen gehen wollten, hieß ihn diesen ihm ebenfalls empfohlenen Aus- oder Abweg sofort wieder verlassen. Er fühlte bei jedem derartigen Versuch, der ihn jedesmal innerlich unglücklich, weil mit sich selbst unzufrieden machte, wie wenig er als Künstler dazu geschaffen sei sich mit Kompromissen abzufinden. Anders geartet als Andere, hatte er von seinem Standpunkt aus das Recht unter seine Lebensregeln den Satz aufzunehmen:[1]) „Giebt Dir Jemand einen sogenannten guten Rat, so thue gerade das Gegenteil und Du kannst sicher sein, daß es in neun von zehn Fällen das Richtige ist."

Es mußten Wege gesucht werden, auf denen ihm möglich wurde ohne Verleugnung seines innersten Wesens wieder voll und ganz seiner Kunst zu leben. Nur eine mächtige Hand, dies war ihm klar, konnte ihm diesen Weg eröffnen und er beschloß daher an seinen Landesherrn, den Großherzog von Baden, das Gesuch zu richten, von seinen neuesten Arbeiten Etwas vorlegen zu dürfen. Er hatte sich noch nicht mit dem Gedanken vertraut machen können, für immer die Gunst eines Fürsten eingebüßt zu haben, von dessen Huld und persönlicher Anteilnahme er so sprechende Beweise empfangen hatte. Er war sich keinerlei Verschuldung bewußt die eine wirkliche Ungnade erklären und hätte rechtfertigen können. Nichts verbot ihm den Versuch, sich für seine reinen Absichten aufs Neue ein geneigtes Gehör zu verschaffen und getrosten Mutes und guter Hoffnungen voll ließ er daher ein wohlabgefaßtes Gesuch an denselben abgehen."

Das in Folge ungenügender Aufschrift erst nach Monaten in Feuerbachs Hände gelangte Anwortschreiben sprach in den gnädigsten Ausdrücken

[1]) Vermächtnis, 2. Auflage Seite 79.

die Versicherung fortdauernden Wohlwollens und das vollste Vertrauen in des Künstlers redliches Streben aus, unter Hinzufügung des Wunsches, von seinen Arbeiten bei Gelegenheit seiner Rückkehr nach Karlsruhe Einsicht nehmen zu wollen.

Der Künstler aber befand sich nicht in der Lage — selbst wenn er es gewollt hätte — dieser Voraussetzung zu genügen. Glücklicherweise hatten sich ihm schon einige Zeit vor dem Eintreffen dieses Schriftstückes in anderer Richtung Aussichten eröffnet, die den Anschein boten, als ob es nun langsam tagen wollte.

Seit mehr als zwanzig Jahren lebte in Rom ein deutscher Musiker von Landsberg, dessen Salon während des Winters nicht nur den Mittelpunkt für die musikalische Welt, sondern überhaupt den traditionellen Sammelplatz für die aus allen Himmelsgegenden jährlich in der ewigen Stadt zusammenströmenden Fremden bildete. Mit seiner Thätigkeit als Musiker verband Landsberg zugleich einen lebhaften Sinn für die bildende Kunst. Er hatte seine eleganten, am Korso gelegenen Räumlichkeiten allmälig zu einer an Zahl sehr ansehnlichen, wenn auch an Wert der Werke sehr gemischten Gallerie umzuschaffen verstanden, die er mit dem fieberhaften Hang des Sammlers stets bestrebt war, zu bereichern. Den in Rom lebenden Künstlern war damit nicht allein der Vorteil einer Art permanenter Ausstellung, sondern auch zugleich die Gelegenheit geboten, mit den im Hause verkehrenden Fremden persönlich bekannt zu werden. Landsberg hatte nicht sobald gehört, daß Feuerbach glücklich sein würde, sich in seinem Salon mit einer — wenn möglich größeren — Arbeit in Rom einzuführen, als er auch seine Geneigtheit kundgab, ihm einen, je nach den Bedingungen selbst größeren Auftrag zu erteilen, und um die Mappe des Künstlers bat.

Unter der Sammlung von Handzeichnungen, die Feuerbach zu diesem Zweck zusammengestellt hatte, befand sich auch die Darstellung eines Spaziergangs im Freien. Fünf, durch eine Abendlandschaft wandelnde hohe Frauengestalten, einer in ihrer Mitte schreitenden männlichen Figur den Lorbeer reichend. Die Komposition stammte noch aus Venedig,[1]) und fand unter allen Entwürfen so vorwiegend Landsbergs Beifall, daß seine Wahl ohne weiteres Schwanken auf dieselbe fiel. Bezüglich der männlichen Figur, in welcher er eine historische Persönlichkeit verwertet wünschte, vereinigten sich Künstler und Besteller auf die Gestalt des Dante. Das

[1]) Sie hat in dem Gemälde Feuerbachs „Garten des Ariost," (jetzt in der v. Schackschen Galerie in München), in skizzenhafter Behandlung als ein Teil der Staffage eine Art von Wiederholung erfahren.

Bild sollte im kommenden Winter zur Eröffnung der Soiren fertig sein, die Landsberg so glänzend wie möglich zu veranstalten versprach, um den Erfolg des Künstlers in jeder Weise zu fördern.

Feuerbach fühlte sich bei der so unverhofft an ihn herangetretenen Aufgabe plötzlich wie neugeboren. Bei seiner elastischen Natur gewann sein Geist, der eben noch wie gelähmt gewesen, alsbald seine ganze Spannkraft zurück. Es gehörte längst zu seinen stillen Wünschen, einmal wie „die Alten" sich bei der Arbeit den Ort vergegenwärtigen zu können, an welchem das eben werdende Werk zu wirken bestimmt war. Es sollte dereinst, so stellte er sich vor, unter den Klängen deutscher Musik mit dem rhythmischen Gang seiner Gestalten, einem Andante von Mozart ähnlich, an der Seele der Beschauer gleichsam vorüberziehen, und halb im Scherz, halb im Ernst konnte er dann wohl äußern, er werde das Bild nicht Dante, sondern Andante benennen. Nur Eines hatte er dabei zu beklagen, daß unter den verfügbaren Räumen sich keiner als groß genug erwies, um die Ausführung der Gestalten in ganzer Lebensgröße unternehmen zu können, und daß er sich wohl oder übel genötigt sah erheblich unter dieselbe herabzugehen.

Um an die so lang ersehnte Arbeit schreiten zu können, galt es jetzt vor Allem, so rasch wie möglich ein Atelier aufzutreiben. Nach vielem Suchen fand sich endlich ein solches zu erlaubtem Preis; denn das mit Landsberg vereinbarte Honorar war mehr als mäßig und zwang den Künstler zur Vorsicht und weisen Einteilung. Das Atelier lag in der Via delle quatro fontane. Es war ein Raum von sehr mäßiger Größe und in weiter Entfernung von unserer Wohnung an der Piazza Barberini. Dabei begann die Glühhitze des Sommers sich bereits einzustellen. Doch nichts vermochte, nachdem erst einmal die Leinwand für das Bild aufgepflanzt war, dem Eifer Feuerbachs mehr eine Schranke zu setzen, und bevor noch vierzehn Tage seit Beginn der Arbeit verflossen waren, stand das Bild in voller Untermalung auf der Staffelei. Bis hierher hatte Feuerbach, vorzeitige Kosten scheuend, noch kein Modell benützt; er gedachte die unumgänglich nothwendigen Studien nach der Natur für die Ueberarbeitung und eigentliche Vollendung des Bildes aufzusparen. Für die Gewänder hatten ihm einige Fetzen billig erstandener alter Stoffe gedient. Im Wesentlichen war er überall auf den Vorrat von Formen und Ausdrucksmitteln angewiesen, wie sie ihm das Gedächtnis lieferte. Allein auch aus der unfertigen Anlage des Bildes wirkte schon die ganze stille Hoheit und der feierliche Ernst, welche heute das vollendete Werk auszeichnen.

In Folge Feuerbachs damaliger Malweise, nach welcher alles Bis-

herige nur als Vorstufe für die nachträglichen Aufhöhungen und Lasuren zu dienen hatte, mußte diese Grundlage der nötigen Austrocknung wegen, nach seinen Erfahrungen nunmehr längere Zeit ruhen, wenn das Bild nicht mit der Zeit durch Nachdunkelung und Risse Not leiden und entstellt werden sollte. Die Sorge, daß ein Bild durch unrichtige Behandlung, verfrühtes Uebermalen und Firnissen nachträglich Schaden leiden könnte, hat ihn in jenen Zeiten dürftiger technischer Erfahrungen und Ueberlieferungen ängstlich beschäftigt und besonders mit Böcklin, der ihm in diesen Fragen gelegentlich etwas zu kühn zu Werk zu gehen schien, hat er dieselben viel und eingehend behandelt.[1])

Da die Umstände Feuerbach zunächst nicht gestatteten, seinem rastlosen Gestaltungsdrang in verschiedenen gleichzeitigen Schöpfungen Genüge zu thun, gehörte für ihn keine geringe Selbstüberwindung dazu, die Frist solcher ihm nötig erscheinenden Unterbrechungen gewissenhaft einzuhalten. Hätte er frei schalten und walten und ein Dutzend Leinwanden von allen Größen aufstellen können, zur Aufnahme dessen, was es ihn herauszuarbeiten drängte, wäre geholfen gewesen.

Um diese Zeit unfreiwilliger Muße auszufüllen oder wenigstens abzukürzen, entschloß sich Feuerbach endlich eine alte Schuld abzutragen, die ihn schon geraume Zeit drückte. Er hatte von Deutschland aus den Auftrag erhalten, nach der in der Gallerie Colonna befindlichen büßenden Magdalena von Carlo Dolce eine Kopie anzufertigen, und das bescheidene Honorar dafür bereits in Florenz vorausempfangen, um seine Reise nach Rom bewerkstelligen zu können. Das Bild sowohl, wie die Arbeit als solche, widerstrebten ihm innerlich. Er litt unter der Zumutung, bereits Vorhandenes nachschaffen zu sollen, während er die volle Kraft in sich verspürte, seine eigene Sprache zu reden. Trotzdem entledigte er sich der lästigen Verpflichtung mit aller Gewissenhaftigkeit und die vorzüglich gelungene Kopie konnte in kurzer Zeit an ihren Bestimmungsort abgehen.

---

[1]) Feuerbach hielt damals 4—6 Wochen zur gänzlichen Austrocknung einer Untermalung für erforderlich. Aus denselben Gründen hat er auch niemals eines seiner Bilder vor Abfluß eines Jahres gefirnißt, wiewohl er sich völlig klar darüber war, wie ungünstig unter solchen Umständen das unvermeidliche sogenannte Einschlagen der Farben für die Wirkung und demgemäß für die Beurteilung der Bilder sein mußte. Wie überall, wurde bei ihm auch hier, das materielle Interesse des Augenblicks vom ideellen überwogen. Nicht nur sein eigener Nachruhm, sondern auch die Pflicht gegen den Käufer ließ ihm die Sorge um die Dauerhaftigkeit seiner Werke wichtig erscheinen. Der Umstand daß von Feuerbachs sämtlichen Gemälden bis heute, so weit mein Wissen reicht, kein einziges erhebliche Risse oder störende Nachdunkelungen aufweist, spricht ebensosehr für die Richtigkeit seines technischen Verfahrens, wie für die Gewissenhaftigkeit, mit der er in solchen Dingen zu Werk ging.

Diese Arbeit hatte aber die unfreiwillige Ruhepause, zu welcher er sich gezwungen sah, nur zum geringsten Teil ausfüllen können und immer mächtiger und unabweislicher meldete sich bei ihm das Verlangen nach dem Beginn durchgreifenden Naturstudiums.

Um diesem Drange nur einigermaßen zu genügen, hatte er wieder zum billigsten Auskunftsmittel gegriffen und einige Porträts zu malen begonnen, darunter ein zweites von mir, abermals Kniestück, sitzend, mit beiden Händen,[1]) und ebenso ein lebensgroßes Bildnis von Reinhold Begas, jedoch in ganzer Figur mit dem Violoncell.[2])

Begas hatte sich uns seit kurzem, als gerngesehener Dritter im Bund, angeschlossen.

Wir hatten bis jetzt in geselliger Beziehung Beide in großer Zurückgezogenheit im fast ausschließlichen Verkehr unter uns dahingelebt. Mit den veränderten äußerlich gebesserten Umständen hatte sich aber doch allmälig, ohne besonders Hinzuthun und bestimmte Absicht von Seiten des Einen oder des Andern, die Neigung zu weiterem geselligen Umgang geltend gemacht, sowie Gelegenheit oder Zufall denselben gerade begünstigten; ehe wirs uns recht versahen, befanden wir uns denn auch mitten in einem heiterbelebten Kreis von meist jungen Landsleuten, und wurden durch sie, wohl oder übel, zum Eintritt in den deutschen Künstlerverein gedrängt. Wir pflegten in dessen Gesellschaftsräumen, dicht über den rauschenden Cascaden der Fontana Trevi, von jetzt ab unsere Abende zu verbringen. Manche Namen, die später guten Klang erlangten, knüpfen sich an die Zeiten dieses Verkehrs, so der von Reinhold Begas, den wir schon genannt haben, Arnold Böcklin, Passini u. a. m. Ein Gesangsquartett mit Feuerbach als erstem, Begas als zweitem Tenor und Böcklin und mir als den beiden Bässen, vereinigte uns um diese Zeit häufig zu heiterer Uebung, und wenn auch Jeder mehr oder weniger sein Teil zu tragen hatte, — Jugendlust, Hoffnung und Roms leuchtender Himmel halfen über Alles hinweg. So hat es immer nur wenigen Sonnenscheins bedurft um Feuerbach für die heitern Seiten des Lebens empfänglich zu stimmen, und mit der vollen Unmittelbarkeit jugendlichen Lebensgefühls vermochte er sich alsdann dem Augenblick hinzugeben. Allerdings tiefere, fürs ganze Leben nachhaltige Beziehungen haben sich für ihn aus diesem Verkehr nicht ergeben; wenn sie auch in späteren Jahren mit dem Einen oder dem Andern gelegentlich wieder aufgenommen wurden, schließlich verlieren sich ihre Spuren doch alle völlig

[1]) Im Besitz des Herrn Generalmusikdirektors Hermann Levi in München.

[2]) Das Bild ist nicht vollendet worden. Die Leinwand hat später anderen Zwecken dienen müssen.

auf Feuerbachs einsamem Lebenspfad. Nachweisbaren Einfluß auf seine Kunst dürfte daher von Lebenden aus dieser Zeit höchstens Böcklin, und auch dieser nur vorübergehend, und vielleicht ein dänischer Bildhauer Namens Kolberg ausgeübt haben, der einige Zeit später Feuerbachs Interesse erweckte. Derselbe war noch Schüler von Thorwaldsen gewesen. Obschon kein eigentliches schöpferisches Talent, verband er mit einem beharrlichen, echt künstlerischen Streben einen so strengen, plastischen Formensinn, daß er sich in seiner Arbeit selbst nie genug thun konnte. So modellierte er seit Jahren an einem kleinen trunkenen Bacchanten, der mit dem einen Fuß den entleerten Weinschlauch von sich stößt, ein Werk, das ein wirklich hellenischer Hauch beseelte. Es ist nicht ausgeschlossen, daß dasselbe, in Verbindung mit dem Verhalten dieses Künstlers zur Natur, auf Feuerbach anregend eingewirkt hat. Leider fehlte es auf Seite Kolbergs an den nötigen Vorbedingungen, um das Verhältnis beider Künstler zu einem menschlich tieferen, und damit dauernden zu gestalten, so sehr dasselbe auch in rein künstlerischer Beziehung auf gegenseitiger Schätzung beruhte. Die beiden großen Kinderfriese „Ständchen und balgende Buben," mit deren Ausführung Feuerbach um diese Zeit beschäftigt war, rangen Kolbergs nichts weniger als neidlosem Ehrgeiz das Geständnis ab, sie seien unter Allem was er von moderner Kunst kenne, das Einzige, was wirklichen Sinn für höhern Stil und plastisch empfundene Form verrate.

Etwas intimer und nachhaltiger gestalteten sich die Beziehungen Feuerbachs zu Böcklin. Doch ist der Einfluß auch dieses Künstlers auf ihn wohl kaum anders, als im Sinne äußerlicher Anregung aufzufassen und dürfte, so verstanden, auf Gegenseitigkeit beruht haben.

Es mag heute nach Verlauf von drei Decennien nicht ohne Interesse sein, der ersten Begegnung der beiden, unstreitig außerordentlichsten und eigentümlichsten Künstler der neueren Zeit an diesem Orte zu gedenken. Feuerbach hatte auf Begas Anregung zum ersten Mal Böcklins Atelier aufgesucht. Unmittelbar darauf betrat er mit völlig verstörtem Wesen mein Zimmer, und sank hier, unter den Worten: „Ich muß von vorn beginnen!" wie innerlich gebrochen zusammen. Der Eindruck, den er von der technischen Meisterschaft in Böcklins Arbeiten empfangen, hatte ihm diesen Ausruf abgepreßt. „Und dieser Künstler," fuhr er mit trostloser Miene fort, „dieser Künstler lebt seit sieben Jahren hier in Rom, in tiefer Not, wie ich höre. Niemand weiß oder spricht von ihm und erst nach Monaten meines Hierseins erfahre ich Etwas von seiner Existenz! Darf ich unter solchen Umständen für mich Besseres erwarten?"

Bei der eigenen Arbeit erholte er sich indessen bald wieder von diesen

niederschlagenden Erwägungen, teils in der Einsicht, daß die Ziele und Aufgaben, die er seinem Talente gemäß zu lösen habe, ganz andere seien, teils in der Ueberzeugung, daß der technische Vorsprung, den der um mehrere Jahre ältere Böcklin vor ihm voraushabe, sich durch Fleiß und Studium einholen lasse. Nur den Eindruck von dem beharrlichen Mißerfolg eines solchen Meisters vermochte er um so weniger zu verwinden, als auch Reinhold Begas mit seinem schönen Talent nach mehrjährigem Aufenthalt in Rom keinerlei Erfolge aufzuweisen hatte.

Böcklin selbst schied bald darauf ganz von Rom. Er hatte eben einen „flötenspielenden Faun im Schilf" vollendet, ein kleinerer Vorläufer des späteren, großen, in der Pinakothek zu München befindlichen Bildes. Freundesfürsprache hatte den Ankauf des entzückenden Bildes durch eine in Rom lebende reiche Dame durchgesetzt,[1]) um dem Künstler nach einem siebenjährigen, ergebnislosen Kampf gegen Gleichgiltigkeit und Mißgunst die Rückkehr in die Heimat zu ermöglichen. Das trauernde Quartett gab ihm zum Abschied das Geleite. Ich sehe ihn noch in der dämmernden Morgenfrühe hoch oben an der Seite des Vetturino sitzen, eines seiner Kinder dicht eingehüllt im Arme bergend. Es war ein feuchtregnerischer Novembertag. Wir fröstelten Alle. „Sie werdens in Rom nicht durchfechten; denken Sie an mich!" Dies waren seine letzten, zum Trost und Abschied an Feuerbach gerichteten Worte.

So sehr mein Freund nach seiner Meinung in beständiger Entsagung sich selbst überwunden zu haben glaubte, damit die Zahl seiner Arbeiten das erlaubte Maß nicht überschreite, hatte sich sein kleines Atelier doch allmälig in einer Weise angefüllt, daß er bei seinem Bedürfnis nach stetem Ueberblick kaum mehr recht wußte, wo ein und aus. Der Raum war ihm von vornherein unsympathisch gewesen. Mit der Aussicht auf eine in der vollen Südsonne liegende Häuserreihe, ohne irgend einen Schimmer von Grün, hatte er jedesmal beim Betreten des von störenden Reflexen erfüllten Raumes einiger Zeit bedurft, um über den nüchteren Eindruck hinweg zu einer künstlerischen Stimmung zu gelangen. Unter solchen Umständen durfte ers als ein besonderes Glück preisen, daß ihm durch Zufall rechtzeitig Kunde von einem eben freigewordenen Atelier zukam, dessen Preis außer Ver-

[1]) Käuferin des Bildes war eine Frau Obermeier aus Wien. — Bemerkenswert für die Gegenwart ist die, angesichts des Bildes damals gegen mich gethane Aeußerung Böcklins — er war eben im Begriff noch einige Sonnenblitze darin anzubringen — er schäme sich eigentlich darüber vor sich selbst, aber er müsse verkaufen und solche Spielereien reizten heutigentags die Käufer.

hältnis zu seiner ungewöhnlichen Größe stand. Dabei gewährte es, obschon dicht am Corso, doch den Blick in einen stillen klösterlich abgeschlossenen Garten mit herrlichem Grün und war, weil rückwärts gelegen, völlig gesichert vor dem störenden Lärm der Straße. Nichts beschreibt denn auch die Freude Feuerbachs, als er zum ersten Mal in dem stattlichen Raum seine sämtlichen, wenn auch zunächst noch unvollendeten Arbeiten um sich her versammelt zur richtigen Wirkung und vollen Geltung gelangen sah. Den Mittelpunkt des Ganzen bildete die Untermalung des Dante und die verschiedenen zum Teil fast vollendeten Portraits. Diesen folgte die Madonna mit den musizierenden Kindern und die früheste kleine Amazonenschlacht; ferner das Bild des sterbenden Dante mit der Vision der verklärten Beatrice und aus den Tagen von Venedig der Garten des Ariost; aus allerneuester Zeit aber eine Aufzeichnung im Großen, ein antiker Flötenbläser mit einer ruhenden Nymphe [1]), ein Bild, das besonders Begas' ganzes Entzücken war; dann „das Portrait des schönsten Kindes in Rom; der kleinen Giacinta Neri in einer grünen Laube, mit Federhütchen, ganze Figur;" [2]) in Summa an die zehn Bilder. Was aber schlummerte nicht alles im Hintergrund, des Augenblicks der Auferstehung wartend!

Die ewige Stadt war inzwischen in Folge der steigenden Hitze des beginnenden Hochsommers, längst von Allen, die es irgendwie einzurichten gewußt hatten, verlassen worden. Einen kurzen Frühlingsausflug nach Fraskati abgerechnet [3]), von wo aus unsere Blicke sehnsüchtig in die herrliche Sabina hinüberschweiften, waren wir kaum vor die Thore von Rom hinausgekommen. So beschlossen wir denn die Zeit, die Feuerbach bis zur Wiederaufnahme der Arbeit an seinem Dantebild noch übrig blieb, im Verein mit den Quartettgenossen [4]) zu einem Ausflug in die Campagna zu benützen, und die Sabinergebirge wurden zum Ziel unserer Wanderung ausersehen. Vielleicht hörten die Bewohner der Sabina bei unserem Einreiten in ihre Bergnester zum erstenmal deutschen Viergesang regelrecht ertönen. Tivoli, Subiaco und Olevano bildeten, mit der Villa d'Este als Glanzpunkt, die Hauptetappen unserer Fahrt. Mit tiefen und vollen Zügen sog Feuerbach den Zauber dieser kassischen Natur in sich ein und besonders

---

[1]) Das Bild ist nicht vollendet worden. die Leinwand hat später für das erste Nymphenbild mit den musizierenden Kindern gedient.

[2]) Auch die Existenz dieses Bildes ist nicht mehr nachzuweisen; vielleicht daß es in Besitz der Familie gelangte.

[3]) Siehe „Vermächtnis" II. Seite 96.

[4]) An Stelle von Böcklin war Maler Hasselhorst aus Frankfurt in das Quartett eingetreten.

die Villa d'Este, mit ihren mächtigen Cypressen, ihren dunkeln Lorbeergängen, ihren im Grünen schimmernden Marmorbildern, blinkenden Brunnen und Balluſtraden, hat ſich ſeiner Seele aufs Tiefſte mit einer Fülle von Bildern eingeprägt. Zahlreich ſind daher auch in ſeinen Werken die Anklänge an dieſen durch Kunſt und Poeſie geweihten Fleck Erde.

Die künſtleriſche Ernte, die Feuerbach von dieſer Fahrt in ſeiner Mappe mit heimbrachte, beſtand in ohngefähr acht Landſchaftsſtudien auf Tonpapier, in Kohle mit erhöhten Lichtern ausgeführt,[1]) wobei erwähnt ſein mag, daß die übrigen Reiſegenoſſen ihre eigenen Verſuche alsbald einſtellten, um ſich als Zuſchauer an der Entſtehung dieſer Blätter lernend zu erfreuen. Sonſt liebte es Feuerbach im Großen und Ganzen nicht, die Natur, wie er ſich ausdrückte „im Vorbeigehen abzuſchreiben." Die einfarbige Zeichnung hatte für ihn ohnehin immer etwas Abſtraktes, beſonders der landſchaftlichen Natur gegenüber, die man nicht, wie ein anderes Modell zu wirklich gründlichem Studium auf ſein Atelier beſtellen könne. „Da muß man Pinſel und Palette zur Hand haben," meinte er, als ich ihn eines Tages in der Nähe von Olevano zufällig an einem im Dickicht verborgenen reizenden Waſſerfall beim Zeichnen überraſchte.

Auf dem Heimweg berührten wir nochmals, als letzte Station vor Rom, Tivoli und ſeine Villa d'Este. Zum Schutze gegen die brennende Mittagsſonne hielten wir Sieſta im Schatten ihrer dichten Bosquets. Die Waſſerwerke waren abgeſtellt. Frauen und Mädchen in der Tracht von Tivoli waren bemüht, die Baſſins zu ſäubern und ſchritten mit jenem, dem römiſchen Volke eigentümlichen klaſſiſchen Portamento an uns vorbei, hohe Steinkrüge auf dem Haupte frei in der Schwebe haltend, deren Inhalt ſie über die Mauerbrüſtung des Gartens hinweg in den Abgrund leerten. Es war ein Bild von wahrhaft homeriſcher Poeſie, das ſich Feuerbach unauslöſchlich in die Seele grub.

Nach der Heimkehr, galt jeder Gedanke nunmehr der Vollendung des Dantebildes; aber zunächſt mußten erſt die richtigen Modelle gefunden werden. Die allgemein und für Jeden käuflichen Berufsmodelle, wie ſie die ſpaniſche Treppe in Rom belagerten, widerſtrebten Feuerbachs feinem Künſtlerſinn. Er verglich ſie Münzen, die, von Hand zu Hand abgenützt, ihr urſprüngliches Gepräge mit einem leeren Schliff vertauſcht hatten. Was er verlangte, war ſchlichte Natur, die noch nicht in der Schule des falſchen Pathos ihre Einfalt eingebüßt, ſondern aus dieſer heraus den Abſichten des

[1]) Drei von dieſen Studien, beſonders ſchöne Blätter, befinden ſich in der k. Pinakothek in München.

Künstlers mit naivem Sinne entgegen zu kommen befähigt war. Daß diese Fähigkeit aber mehr als in irgend einem Volke der Welt, im römischen schlummerte, wußte er, und sie zu wecken besaß er den ächten Talisman. Er hatte nicht nötig weit zu suchen. Durch unsere Patrona, eine Frau voll Güte und menschlicher Teilnahme, war ihm vertraut worden, daß die älteste Tochter der in unserem Hause zu ebener Erde wohnenden Familie angesehneren Künstlern unter beschränkenden Voraussetzungen, d. h. für

Dante.

Kopf- und Gewandstudien schon als Modell gedient habe. Gewöhnlich konnte man sie mit Handarbeiten beschäftigt inmitten ihrer jüngeren Geschwister vor dem Hause sitzend finden. Sie war noch nicht zwanzig Jahre und eine Schönheit von jenen strengen, reinen und doch so überaus weichen Zügen, wie sie eben nur der Süden hervorzubringen pflegt.

Mit einer dem italienischen Wesen verwandten gentilen Liebenswürdigkeit, die Feuerbach im Verkehr, da wo er wollte, in gewinnendster Weise zu üben verstand, gelang es ihm, die Zustimmung der Eltern zu gewinnen. Ein nach dieser echttypischen Römerin entstandener lebensgroßer Studienkopf, zeigt sie en face in schwarzem Schleier, mit der rechten Hand auf der Brust, in anziehender Aehnlichkeit.[1]) Dieses Bildnis ist besonders deshalb

[1]) Das Bild befindet sich im Besitz des Herrn Dr. Stiebel in Frankfurt a. M.

bedeutungsvoll, weil es der erste bewußte Versuch Feuerbachs war, das koloristische Element mit strengerer Behandlung der Form zu vereinigen. Ein Versuch, der ihm freilich ein Jahr später bei weitem nicht mehr genügen wollte. So rasch schritt er in seiner Entwicklung fort.

In der Reihenfolge der Gestalten des Dantebildes hat diese Römerin mehrmals zum Vorbild gedient und zwar — von links nach rechts gezählt — zur zweiten, fünften und sechsten der Begleiterinnen Dantes, und im Sinne wirklicher Portraitähnlichkeit bei dem Profilkopf der letzterwähnten. Dagegen zu der an die Schulter Dantes gelehnten, mädchenhaft jugendlichen Figur, die als seine jüngste Tochter Beatrice gedacht ist, sowie für die Führerin des ganzen Zuges, hat ein Kind aus den Abruzzen, eine fünfzehnjährige Ciocciara Modell gestanden; diese eben aufblühende, überaus liebliche Erscheinung, war aus ihrer bergigen Heimat zur Ausübung dieses Berufs, eben in Rom eingetroffen. Das reizvolle Geschöpf, bestimmt auf ferne Zeiten hinaus in einer der edelsten Schöpfungen der neueren Kunst ein verklärtes Dasein fortzuführen, ist an der Seite eines herzlosen Mannes, der von den Früchten ihres anstrengenden Erwerbes ein müßiges Leben führte, bald verblüht und verkümmert. Nie, so oft Feuerbach ihr begegnete, unterließ er es, sich teilnahmsvoll nach ihrem Ergehen zu erkundigen. Dann zuckte wohl ein schmerzlichseliges Lächeln über ihr vergrämtes Antlitz, in der wehmütigen Erinnerung an die Stunden, in welchen ihre noch halb kindliche Seele, von der Fülle eines liebenswürdigen Künstlergemüts berührt, Ahnungen von einem glücklichen Dasein bewegt haben mochten. Doch, kehren wir zur eigentlichen Geschichte unseres Bildes zurück. Alles wäre nun zunächst gut gewesen, wenn nicht der Besteller durch kleinliches Mißtrauen die glückliche Laune des Künstlers aufs Empfindlichste getrübt hätte, so daß Feuerbach sich schließlich zu der Erklärung gezwungen sah, er werde das Bild für sich selbst vollenden, wenn ihm nicht ungestörte Muße zu seiner Vollendung gewährt werde. Dieses feste Auftreten bewirkte, daß der Auftraggeber dem Künstler fortan volle Freiheit bei seiner Arbeit zu lassen, und Alles dem getroffenen Abkommen gemäß zu ordnen versprach. Um so größer war daher unser Erstaunen, als wir einige Tage hierauf erfuhren, er habe Rom verlassen, um für unbestimmte Zeit seinen Aufenthalt in Deutschland zu nehmen. Da er dabei verabsäumt hatte irgend eine geschäftliche Anordnung zu treffen, sah Feuerbach sich bald in die unbehaglichste Lage von der Welt versetzt. Mittel und Stimmung versagten, und die Arbeit stockte schließlich vollständig. Das Jahr, das so verheißungsvoll begonnen, neigte seinem Ende entgegen. Dante aber, der nach den ursprünglichen Berechnungen bereits an seinem Bestimmungsort hängen und dem

Künstler Freunde werben sollte, harrte in den verödeten Räumen des Ateliers umsonst auf seine letzte Vollendung.

Durch diese mißliche Lage aufgefordert, hatte ich mich in der Stille an einen Freund in der Heimat gewandt, in der Hoffnung, daß es demselben möglich sein möchte, hier rettend einzugreifen. Zu guter Stunde traf diese Hilfe auch wirklich ein. Es war ein glücklicher Tag im Leben des Künstlers, und die Thränen stürzten ihm aus den Augen, als ihm die Gewißheit geworden war, Dante, seinen Liebling und sein Schmerzenskind, wie er ihn selbst nennt, nicht allein mit gutem Recht auszulösen, sondern nun auch vollenden zu können.

Bei Gelegenheit dieser Zurückerwerbung gelangte auch der herrliche Studienkopf zur Poesie,[1]) den Feuerbach besonders hoch schätzte, und den er im ersten überströmenden Gefühl der Dankbarkeit dem Besteller des Dantebildes in dessen Galerie gestiftet hatte, wieder in seinen Besitz.

In der gehobensten Stimmung nahm der junge Meister nunmehr die so lang und unfreiwillig unterbrochene Arbeit wieder auf, die selbstverständlich in erster Linie der Vollendung des Hauptwerkes, seinem Dantebild galt. Die Arbeit ging rasch zu gutem Ende. Es waren Tage, reich an jenen „seeligen Stunden stiller Schöpfungsfreuden," von denen der Künstler in seinem Vermächtnis sagt, wollte er sie alle schildern, würde ein ganzes Buch nicht ausreichen. Das Eine wenigstens war auf dem Boden Italiens für ihn erreicht, als Ausgleichung für alle seine sonstigen Kämpfe, der schlimmste von Allen: der Zweifel an sich selbst, blieb ihm, seit er zur innern künstlerischen Reife gelangt war, erspart. Hoch über allem Drang des Tages stand sein durch Nichts zu beirrender, wie auf Fels gegründeter Glaube an seinen großen Künstlerberuf. In solchen Zeiten der inneren Befreiung, in welchen ihn die zuströmenden Ideen förmlich bedrängten, erschien ihm dann sein Los vor jedem andern beneidenswert, und konnte er wohl sagen: „Nicht das, was man thatsächlich macht, sondern das, wozu man in Wirklichkeit nicht kommt, zu dessen Ausführung zehn Menschenleben nicht ausreichen würden: die Fülle entzückender, sich drängender Vorstellungen ists, die das eigentliche Glück einer wahrhaftigen Künstlerseele bildet." Immer aber stand diesem starken Glauben an sich selbst der Hang zu kritischer Lebensüberschau und skeptischer Selbstprüfung als Korrektiv zur Seite. Er selbst spricht es einmal aus, daß, als er sich seines wahren Talentes eigentlich bewußt zu werden anfing, er auch sofort erkannt habe,

---

[1]) Heute im Besitz des Herrn A. O. Meyer in Hamburg.

daß er mehr als jeder Andere lernen müsse. Frühzeitig wurde er sich über die Gefahren klar, die eine allzugeschäftige und erregbare Phantasie für den Künstler in sich bergen kann. In ihrer Neigung zu Willkür und Flüchtigkeit erblickte er die Todfeindin aller wirklichen Kunst. In diesem Sinne waren ihm sein Aretino und sein Dante typische Bilder, so daß er angesichts des letzteren eines Tages äußerte, daß wenn durch einen absonderlichen Zufall von seinen sämtlichen Werken nur diese beiden, und außer denselben keine weitere Kunde von ihm erhalten bliebe, die Nachwelt zur Erklärung des tiefen künstlerischen Gegensatzes, der in denselben zu Tage trete, zu folgern geneigt sein dürfte, es müßte eine Reihe von Zwischengliedern verloren gegangen sein. „Und doch," so fuhr er in seiner Auseinandersetzung fort, „liegt nichts als ein Jahr Aufenthalt in Italien zwischen der Entstehung dieses und des andern Werkes. Aber in diesem einen Jahr haben Natur, Kunst und die Menschen dieses Landes mich gelehrt, daß man, um in Wahrheit ein großer Künstler zu werden, vor allem andern lernen muß durch unausgesetzten Verkehr mit der Natur und gewissenhaftestes Studium derselben sich in der Selbstbeherrschung, oder wie er sich lieber ausdrückte, in der Besonnenheit zu üben, um ebensowohl der Phantasie, als der übermächtigen Wirklichkeit gegenüber stets Herr der Situation zu bleiben.

Unter dem kategorischen Gebot dieser Erkenntnis übte Feuerbach von dieser Zeit bis an sein Lebensende seine Kunst, die er in diesem Sinne von seinem Dantebilde an zu datieren liebte. Zwar steht dasselbe noch unter dem Einfluß der Typen und Farbenpoesie der alten Venetianer. Aber das angeborene große Naturgefühl des Künstlers, das schon im Hafis, Aretino und der Versuchung des hl. Antonius sich in auffälligster Weise geltend machte, verlieh auch dieser neuesten Schöpfung das Gepräge des Individuellen. Man fühlt es durch, auch diese Gestalten sind bei aller Feierlichkeit und Grandezza geschaute, in irgend einem Sinne der Wirklichkeit entstammende Wesen. Halb aus der Phantasie, halb aus der Anschauung geboren, so wie sie allabendlich im Zauberrahmen des Markusplatzes an des Künstlers leiblichem Auge vorübergeschritten, leben sie in seinem Werke fort, Vorläuferinnen jener stolzen Frauentypen, an die heute bei Nennung von Feuerbachs Namen Jeder unwillkürlich erinnert wird.

Noch ein Anderes war hinzugewonnen: Ueberdrüssig der virtuosen sich als Technik aufdrängenden Vortragsweise der Pariser Schule, hatte sich Feuerbach in seinem Dantebild im Gebrauch der äußerlichen Darstellungsmittel methodisch der schlichten Einfachheit der alten Meister zugewandt, für die das Technische in der Kunst nur um des höheren Zweckes, dem es zu dienen bestimmt war, nie aber um seiner selbst willen Wert und Bedeutung

beanspruchen durfte. Mit dieser weisen Entsagung, auf der das Wesen der alten Kunst beruht, und indem er die von den Franzosen übernommene Manier opferte, that Feuerbach den entscheidenden Schritt zur künstlerischen Selbständigkeit, welche bereits die Schöpfungen der nachfolgenden Jahre auszeichnet.

Anfangs März 1858 gelangte Dante in Rom zur Ausstellung. Zu Denjenigen, welche das Bild zuvor schon auf dem Atelier des Künstlers gesehen hatten, gehörten unter Anderen Cornelius und der alte Riedel. Feuerbach schätzte an Ersterem das Kräftige seines Wesens, und seinen auf das Große in der Erscheinung gerichteten Sinn, obschon er sich nicht verhehlte, daß seine Kunst jedes eigentlichen Naturgepräges entbehrte, und die Grazien bei seiner Geburt ferngeblieben waren.[1]) An den alten Herrn empfohlen, hatte Feuerbach mit seinem Besuch gezögert, bevor er für eine zu gewärtigende Erwiderung desselben nicht selbst würdig vorbereitet war. Dieser Zeitpunkt schien ihm nun gekommen. Cornelius empfing ihn mit der gewohnten Feierlichkeit seines Wesens. Eben mit einer Bleistiftzeichnung beschäftigt, welche die nachtwandelnde Lady Macbeth darstellte, demonstrierte er Feuerbach sofort an derselben seine Kunstprinzipien. Er wolle damit zugleich Kaulbach (dieser hatte kurz zuvor denselben Gegenstand behandelt), einmal zeigen, wie so Etwas gemacht und aufgefaßt werden müßte.[2]) Zum Schluß lud er Feuerbach, der ihm in schweigender Verwunderung zugehört, zu seinen Abendzirkeln ein und versprach ihn auf seinem „Studio" zu besuchen. Wenige Tage darauf löste er auch dieses Versprechen. Er lobte aufrichtig Feuerbachs Farbe, auf welche er für seine Person, wie er gerne zugebe, zu wenig Gewicht gelegt habe. Im Uebrigen möchte er ihm aber raten, statt so schwieriger Vorwürfe, wie die Gestalt des Dante, in Zukunft sich leichtere Stoffe auszusuchen.

Zu einer nochmaligen Begegnung zwischen beiden Künstlern ist es nicht gekommen. Dagegen pflegte Feuerbach öftern Verkehr mit Riedel, der zu den erklärten Bewunderern des Dantebildes zählte, und sich dem jungen Meister stets freundlich gesinnt erwies. So fern sich Beide einander auch als Künstler standen, sympathisierten sie doch wegen des ihnen gemeinsamen geraden Wesens und Riedels gesund trockener Humor sagte Feuerbach besonders zu.

---

[1]) Siehe auch „Vermächtnis" III. Aufl. S. 30 u. 31.

[2]) Diese von F. Burger in Kupfer gestochene Zeichnung ist in hohem Maas geeignet den trostlosen Einfluß zu illustrieren, den das moderne Theater auf die Denkweise eines Künstlers auszuüben vermag, der in keinem wirklichen Verhältnis zur Natur steht.

Das Dantebild erregte auf der durch ihre Armut sprichwörtlich gewordenen römischen Ausstellung an der Piazza del Popolo ungemeines Aufsehen und führte einen Strom von Besuchern, Fremde sowohl wie Einheimische, auf das Atelier des Künstlers. Von Vielen ward um eine persönliche Annäherung von seiner Seite geworben, voran von der kirchlich orthodoxen Partei der römisch-deutschen Künstlerschaft. Ihr Führer, Bildhauer St., hatte mit scharfem Blick erkannt, von welch unberechenbarem Wert es für die Wiederaufrichtung ihrer brachliegenden kirchlich-religiösen Malerei werden könnte, wenn es gelänge, eine so vielverheißende Kraft, wie Feuerbach, für ihre Sache zu gewinnen. Vergeblich aber und in wachsender Aufregung wartete dieser dabei auf das Eintreffen eines greifbaren Erfolgs. Woche um Woche verstrich, und zum ersten Mal in seinem Leben mußte er die niederschlagende Erfahrung machen, daß ein Kunstwerk als „die Perle" einer Ausstellung gelten, und doch Niemand nach deren Besitz verlangen könne. Enttäuscht, überreizt, im Fortgang seiner übrigen Arbeiten beständig gestört, beschloß er endlich vor der Flut müssigschwatzender Besucher sich einfach dadurch zu schützen, daß er Niemanden mehr den Zutritt in sein Atelier gestattete. Er lebte der Hoffnung, daß es ihm mit einem zweiten Werke gelingen werde den erlittenen Ausfall zu decken. Eine neue Arbeit, an Umfang dem Dante nahezu gleich, musizierende Putten darstellend, die im Freien bei Mondschein einem in einem Zelte schlafenden Gespielen ein Ständchen darbringen, stand bereits in wirkungsvoller Untermalung auf der Staffelei und nahm alle Gedanken des Künstlers gefangen.

Die Ausstellung neigte ihrem Ende zu. Feuerbach hatte längst aufgehört, an einen Erfolg von dieser Seite zu denken, und versuchte tagüber die bösen Gedanken mit seiner Arbeit zu bannen; da trat er eines Abends, später als gewöhnlich heimkehrend, erregt zu mir aufs Zimmer, und erzählte in freudiger Hast, daß er eben im Begriff gewesen sei, sein Atelier zu verlassen, als ein Fremder ihm entgegengetreten sei, und nach ihm gefragt habe. Nachdem derselbe sich als ein Herr Wedekind aus Hannover, deutscher Konsul in Palermo, vorgestellt, habe er erzählt, er komme von der Ausstellung, wo er den Dante gesehen; leider gehe der Preis desselben über seine Verhältnisse; ob er ihm nicht andere von seinen Arbeiten zeigen könne, er wünsche sehr eine solche zu besitzen. „Ich führe ihn ins Atelier; er sieht das Kinderständchen; ist ganz entzückt davon; frägt nach dem Preis, ist damit einverstanden, bestellt das Bild, weist die Hälfte der Kaufsumme an und reist unmittelbar darauf wieder ab, da er höchste Eile hat. Wie seltsam doch der Zufall zuweilen spielt: Eine Viertelstunde früher,

und ich hätte den Störenfried nicht eingelassen; einige Augenblicke später und wir würden uns nicht begegnet haben. Es sieht wie ein Stück Vorsehung aus. Die Hauptsache dabei aber bleibt, daß mir wieder einmal geholfen ist."

Die Vorarbeiten zur Vollendung dieses ersten, nun in der Leipziger Gemäldesammlung befindlichen Kinderständchens wurden ungesäumt in Angriff genommen. Sie galten zunächst einem eingehenderen Studium der nackten Kindergestalt. Auf die Art dieser Studien und den entscheidenden Einfluß, den sie auf Feuerbachs ganze künstlerische Entwicklung und Denk- und Anschauungsweise gehabt, wird später, bei Gelegenheit der Wiederholung desselben Gegenstandes ausführlich die Rede kommen.

Nachdem das Bild an den Besteller nach Hannover abgegangen war, begaben wir uns Beide zu einem mehrwöchentlichen Sommeraufenthalt ins Albanergebirge. Wir wählten das reizend auf der Höhe über den Nemisee gelegene Genzano zum Wohnsitz und verbrachten daselbst herrliche Tage, in denen Feuerbachs innerstes Wesen, vom klassischen Reiz der ihn umgebenden, von einem wandellos klaren Himmel überglänzten Natur aufs wohlthätigste berührt, sich in seiner ganzen Tiefe und Liebenswürdigkeit enthüllte. Gewöhnlich stiegen wir schon in der Frühe, oder wenn der Tag sich neigte, die steilen, dichtbewaldeten Kraterwände hinunter zum Bad in dem ringsum von mächtigen Bäumen überhangenen See. Unter diesen unvergleichlich lieblichen landschaftlichen Eindrücken sind wohl, in Vermischung mit nachwirkenden Motiven aus der Sabina, die Ideen in Feuerbach entstanden zu seinen badenden Kindern und seinen Nymphenbildern, mit den im Uferschatten musizierenden Kindern; Werke, die zum Eigentümlichsten und Reizvollsten gehören, was die neuere Kunst überhaupt aufzuweisen hat; beredte Zeugnisse dafür, bis zu welcher vornehmen Höhe das genrehafte Element in der Kunst entwickelt werden kann, wenn echt dichterischer Sinn und plastisches Gestaltungsvermögen sich zu seiner Ausbildung vereinigen.

Einmal lockte uns auch das fern am Horizont schimmernde Meer hinunter an die klassischen Felsgestade von Porto d'Anzio. Diese entzückende Scenerie ist später für Feuerbach der Schauplatz vielwöchentlicher Meer- und Terrainstudien geworden. Sie hat nicht allein den Hintergrund für seine Iphigenien-, Strand- und Medeenbilder abgegeben, sondern hat für einen Teil derselben unmittelbar die Anregung geliefert.

Die Mappe Feuerbachs ist in diesen Wochen nur durch wenige Blätter bereichert worden. Es war vorwiegend geistige Anschauungsthätigkeit, stille Gedächtnisarbeit, mit der er die Tage ausfüllte. Nur eines Studienkopfes aus Genzano möge besonders gedacht sein. Der Ort war,

wie damals jeder in Rom Lebende wußte, die Geburtsstätte der, als die größte Schönheit ihrer Zeit geltenden Albaneserin Angelina. Dieselbe hatte Riedel zu verschiedenen seiner Bilder gesessen und hatte dadurch weit über die Grenzen ihrer Heimat hinaus Berühmtheit erlangt. Es ist charakteristisch, daß Feuerbach sich von ihrer Erscheinung bei weitem weniger angezogen fühlte, als von der jüngeren Schwester, obschon diese nicht von so auffälliger Schönheit war. Nach ihr ist denn auch ein lebensgroßer Profilkopf, Zeichnung in Kohle, musenartig edel, mit einem leichten Laubkranz in den Haaren, entstanden, über dessen Verbleib leider nichts Zuverlässiges berichtet werden kann.

Inzwischen war es September geworden und die Zeit unseres Landaufenthaltes neigte zum Ende. Feuerbachs anfänglich so glückliche Stimmung war langsam überschattet worden. Von einigen auf die Heimat gebauten Hoffnungen hatte sich bis zur Stunde keine erfüllt und nicht ohne ein banges Vorgefühl kehrte er nach Rom zurück. Nur die Hoffnung auf Berlin, wohin Dante schon vor Monaten abgegangen war, hielt ihn aufrecht. In fieberhafter Spannung wartete er auf die Eröffnung der dortigen Ausstellung und auf Nachrichten über den Erfolg des Bildes. Endlich trafen dieselben ein. Die Kritik war überwiegend günstig gewesen. Ohne Rückhalt zog sie die würdigsten Vergleiche mit den ersten Namen der Kunstgeschichte; aber das Bild wurde weder angekauft, noch erfolgte auf Grund desselben irgend eine Bestellung, und ein schlimmer, Monate andauernder Zustand trat zunächst für den Künstler ein. Endlich langte aus Heidelberg ein Schreiben an, mit der Mitteilung, der Großherzog von Baden habe den Wunsch äußern lassen, daß Dante von Berlin nach Karlsruhe gesendet werden möchte, und sich dabei in der huldvollsten Weise nach dem Autor des Bildes erkundigt. Gleichzeitig enthielt der Brief einen Auftrag aus Frankfurt, der die weitere Aussicht auf Bestellung eines zweiten Bildes eröffnete, wenn das erste Beifall finden sollte. Der Auftrag war auf Grund einer Handzeichnung Feuerbachs erfolgt, welche spielende Kinder an einem Springbrunnen darstellte, wofür als Gegenstück eine Gruppe von badenden Kindern vorgesehen war.

Feuerbach, eben noch geneigt in der Stimmung tiefster Hoffnungslosigkeit sich selbst aufzugeben, überließ sich beim Eintreffen dieser Nachrichten nun ebenso rückhaltslos den stürmischen Empfindungen des wieder in ihm lebendig gewordenen Glaubens an seine Zukunft. Wohl klagte er dabei, wie mißlich es für leidenschaftliche, ohnedem leicht zu Extremen neigende Naturen sei, wenn die Umstände stets zum Aeußersten hindrängten und so die Möglichkeit allzusehr erschwerten, zu jenem schönen Gleichgewicht der

seelischen Kräfte, und jenem weisen Maas des Handelns zu gelangen, wie sie uns vorbildlich in Goethes Beispiel gegeben seien. Allein alle diese Erwägungen hinderten ihn nicht, sich mit Ueberanstrengung aller Kräfte und aller vorhandenen Mittel auf die unterbrochene Arbeit zu werfen um die verlorene Zeit und das unfreiwillig Versäumte wieder einzuholen. Konnte er doch ohne den vollen Anteil seiner ganzen Seele überhaupt nicht arbeiten, um wie viel mehr mußte er daher suchen Zeiten freier und großer Stimmung auszunützen. Da nun seine Kinderbilder bis jetzt die einzigen gewesen waren, die ihm neben Ehre und Anerkennung auch zugleich wirkliche Vorteile eingetragen hatten und fernerhin einzubringen versprachen, so unternahm er neben dem für Frankfurt bestimmten kleineren Bilde gleichzeitig noch zwei große, friesartige Werke derselben Gattung. Das eine sollte eine Wiederholung des hannöverschen Kinderständchens werden, jedoch in durchaus veränderter Behandlung; das Andere — das Seitenstück dazu — um Trauben balgende Buben darstellen. Ueber die Entstehungsgeschichte dieser beiden Bilder soll später in ausführlichem Zusammenhang berichtet werden.

Mitten in das Studium und in die Ausführung dieser Arbeiten fiel Neujahr 1859, und mit demselben erfüllten Gerüchte von einem nahe bevorstehenden Kriege alle Welt und ängstigten die Gemüter. Vornehmlich die Deutschen in Rom befürchteten mit der Zeit eine gänzliche Unterbrechung des Verkehrs mit der Heimat. Wer angewiesen war von dorther seine Subsistenzmittel zu beziehen, mußte gewärtig sein, sich der allerbedenklichsten Lage in einem feindlich gesinnten Lande ausgesetzt zu sehen.

Mit der sofort nach Berlin ergangenen Weisung, das Dantebild unverzüglich nach Karlsruhe zu senden, war es bereits zu spät gewesen, da dasselbe der ursprünglichen Anordnung gemäß, schon zu der für das Jahr 1859 geplanten großen internationalen Kunstausstellung in Paris, abgegangen war.

Die Befürchtung, es möchte des drohenden Krieges wegen am Ende gar nicht zur Eröffnung dieser Ausstellung kommen, sollte sich nicht erfüllen; sie erfolgte genau zur festgesetzten Zeit. Hatte die Welt, von Besorgnissen und Leidenschaften aufs Heftigste aufgeregt, von vornherein wenig Sinn für künstlerische Angelegenheiten, so sollte noch ein ganz besonderer Unstern über dem Bilde unseres Freundes walten. Dasselbe war unter dem Wirrsaal der Kriegsvorbereitungen unterwegs liegen geblieben und traf erst nach bereits erfolgter Eröffnung der Ausstellung, und nachdem der Ausstellungskatalog schon ausgegeben war, in Paris ein. Nur besonderer Verwendung war zu danken, daß es überhaupt noch zugelassen wurde. So hing denn das schlichte Bild ohne Nummer und Name in beträchtlicher Höhe in den

ungeheueren Räumlichkeiten, unter eine Masse von über achttausend Gemälden verloren. Wer es beobachtete, forschte vergebens nach dem Namen des Künstlers; wer es suchte, umsonst nach dem Orte seiner Aufstellung.

Unter ängstlichem Abwarten von Nachrichten verstrichen die Tage und Wochen. So rückte die Zeit des römischen Karnevals heran, und mit demselben die Nachricht, daß Dante in Paris unter den obwaltenden Umständen fast unbemerkt an einem Publikum vorübergegangen war, das im Augenblick für nichts anderes als Politik und die lärmenden Interessen des Tages Sinn hatte.

Nichts beschreibt den Zustand der Entmutigung, der von jetzt an Feuerbach niederdrückte. Er hatte, wenn auch keinen materiellen, so doch einen moralischen Erfolg von Paris erhofft, und fürchtete nicht ohne Grund, daß das Stillschweigen, womit Dante daselbst übergangen worden war, in der Heimat den guten Eindruck wieder verwischen möchte, den sein Erfolg in Berlin hervorgerufen. Es war der dritte Karneval, den Feuerbach in Rom mit erlebte. Aber bei keinem hatte er mit so freudlosen Gedanken in das Gewühl dieses Festes geblickt, das so ganz geschaffen gewesen wäre, einem Künstler von seinem empfänglichen Wesen hundertfache Anregungen zu bieten. Die Römer erinnerten sich keines ähnlichen Faschings. Es war, als ob unter der Vorstellung von der drohenden Gefahr, die Alle gleichmäßig treffen konnte, ein Jeder das Aeußerste aufzubieten gesucht hätte, um in dem noch sichern Augenblick im Taumel des ausgelassenen Treibens seines Leben und seiner Habe froh zu werden. Unglücklicherweise stieß der Palazzo Costa, in welchem sich Feuerbachs Atelier befand, dicht an den Corso, so daß er sich den Eindrücken des Vorgangs, die in einem so diabolischen Gegensatz zu seiner Stimmung standen, mit dem besten Willen nicht entziehen konnte.

Wäre diese Stimmung ein ratloses Verzweifeln an sich selbst gewesen, so hätte Zuspruch und Zuversicht von befreundeter Seite sich wohl immer wieder aufmunternd geltend machen können. Allein es war nicht das Versagen, oder das Verzagen an seinem Talente, was die sonst so trotzige Energie seines Wesens allmälig brach, sondern das Gefühl von seiner gänzlichen Ohnmacht, die Dinge ändern zu können. Das Bewußtsein von der Unangreifbarkeit seines unsichtbaren Gegners wars, was seine Kraft lähmte. Die Erwägung, ob die Welt, in die er mit seinem von Niemanden begehrten Kunstideal gestellt war, oder ob er selbst es sei, der der gesunden Sinne entbehre, erfüllte ihn schließlich mit einem Gefühl von so unüberwindlichem Lebensekel, daß mich auf Schritt und Tritt das Gefühl der Angst begleitete, es möchte das Drama, dessen einziger Zuschauer ich war, in einer plötzlichen Katastrophe seine tragische Lösung finden.

In der Lombardei war der Krieg endlich thatsächlich ausgebrochen. Diese ereignißreiche Zeit gab den Gedanken Feuerbachs vorübergehend eine heilsame Richtung nach Außen. Der rasche und unverhoffte Friedensschluß von Villafranca machte dem aber bald wieder ein Ende und warf den Künstler in die alte Stimmung zurück.

Das Dantebild war inzwischen aus Paris zurückgelangt und in Karlsruhe in dem Augenblick eingetroffen, als die großherzogliche Familie sich eben nach der Insel Mainau begeben hatte. Es wurde dorthin befohlen, kam jedoch abermals zu spät an und ging zur Ausstellung nach Karlsruhe zurück. Während des lebhaften Streites, der sich daselbst über die Vorzüge und die Mängel des Werkes entspann, wurde Feuerbach endlich aufs Krankenlager niedergeworfen. Seine starke Natur war den unausgesetzten Gemütserregungen schließlich doch erlegen. Eine wohlthätige Apathie hatte sich seiner bemächtigt und so half das kleinere Uebel ihm über das größere und die bedrängteste Zeit hinweg.

Die Befürchtung Feuerbachs, daß der Mißerfolg des Bildes in Paris auf die Stimmung in der Heimat nachteilig einwirken und den Mut seiner Gegner, deren er dort nur allzu einflußreiche hatte, steigern werde, sollte sich nur zu sehr als richtig erweisen. Man warf dem Bilde Nachahmung der Venetianer, fehlende Charakterisierung und vor Allem, Mangel an geschichtlichem Inhalt vor; Ausstellungen, die heutigen Tages dem Fluch der Lächerlichkeit anheimfallen würden, damals aber, und besonders unter den örtlichen Einflüssen entscheidend ins Gewicht fallen sollten. Es war Ende September 1859, als der Beschluß aus Karlsruhe in Rom eintraf, die Galerie habe den Ankauf des Bildes einstimmig abgelehnt.[1]) Der Großherzog, geleitet von den Gefühlen persönlichen Wohlwollens für den Künstler, sei jedoch bereit, dasselbe für einen ermäßigten Preis für sich zu erwerben, doch würde man vorziehen, mit einem Auftrag für ein „*historisches*“ Bild dem Künstler eine anderweitige „*Unterstützung*“ angedeihen zu lassen. Feuerbach ward aufgefordert, zu diesem Zweck Entwürfe einzusenden und zugleich der Wunsch ausgesprochen, daß er das Bild sodann in Karlsruhe ausführen möchte.

Nach kurzem Besinnen war sein Entschluß gefaßt. Noch krank, gab er von seinem Lager aus die Weisung, seinen Dante unverzüglich einzupacken und nach Heidelberg zurückzusenden. Einige Wochen nach Abgang dieses Absagebriefes traf in Rom die Nachricht ein, daß das Bild laut allerhöchster

[1]) Das Veto Lessings, das er in der entscheidenden Kommissionssitzung abgegeben, — das Bild sei nicht würdig in der Karlsruher Galerie zu hängen, — verdient der Nachwelt aufbewahrt zu werden.

Entschließung zum vollen Preise angekauft und in den Privatgemächern des Großherzogs zur Aufstellung gelangt sei.[1]) Das huldvolle Kabinetschreiben in der Hand, mit Thränen in den Augen, trat Feuerbach zu mir aufs Zimmer, das inhaltschwere Blatt mir mit den Worten überreichend: „Nun haben mir die guten Frauen meines Dante mit ihren Schleppen doch noch den Weg rein gekehrt."

Nachdem der äußere geschichtliche Verlauf der Dinge bis zu diesem freundlichen Abschluß vorausgenommen worden, ist es nötig, an einer früheren Stelle wieder anzuknüpfen, um auf die Entstehung und Vollendung der zwei großen Kinderfriese zurückzukommen, die nicht nur einen wesentlichen Fortschritt in der künstlerischen Entwicklung Feuerbachs bekunden, sondern einen förmlichen Wendepunkt in derselben bedeuten.

Wie bereits erwähnt, war für den einen der beiden Friese die Wiederholung des hannöverischen *Ständchens*, für den anderen *balgende Buben* ins Auge gefaßt, die in einer Vigna sich um den Besitz von Trauben streiten.

Während im ersten das lyrische Element, sollte im zweiten, als Gegensatz zu der verschleiert traumhaften Mondscheinstimmung des Ständchens, das vollbewegteste Leben und aller Reiz und Reichtum frischer Farbe und Beleuchtung zu wirksamer Geltung kommen.[2]) Was aber in der Entstehungsweise dieser zwei Werke besonders ins Gewicht fällt, war der nach seinem innersten Wesen veränderte Standpunkt, von dem aus Feuerbach an die Skizzierung derselben heranschritt. Der allgemein herrschenden Uebung und Tradition folgend, war auch er bisher gewohnt gewesen seine Kompositionen frei aus sich heraus zu entwerfen, und die sich als notwendig erweisenden Studien nach der Natur sodann nachträglich denselben *anzupassen*. Aus dieser Art, das Kunstwerk zu entwickeln, war auch das hannöverische Kinderständchen noch hervorgegangen. Diesmal aber sollte der umgekehrte Weg eingeschlagen werden. Die vorgefaßte dichterische Idee — eine solche schien ihm allzeit eine unerläßliche Voraussetzung für jedes Kunstwerk — sollte nicht früher Gestalt empfangen, als auf Grundlage

---

[1]) Hier hing das Bild, bis es in den 70er Jahren auf allerhöchste Weisung einen Platz in der großh. Gemäldegalerie angewiesen erhielt.

[2]) Von allen Schicksalen, die seine Bilder betroffen, ist keines Feuerbach so nahe gegangen, als daß diese beiden, so ganz für einander gedachten und sich gegenseitig ergänzenden Arbeiten durch den leidigen Zwang der Umstände auseinandergerissen wurden. Das Ständchen befindet sich jetzt in Mannheim in Herrn von Harders Besitz. Die balgenden Buben gehören der städtischen Gemäldesammlung zu St. Gallen an.

der umfassendsten, der eigentlichen Niederschrift des dichterischen Gedankens vorausgegangenen Naturstudien.

Für den ihm zunächst vorschwebenden Zweck betrieb Feuerbach daher von dieser Zeit an viele Monate hindurch auf seinem Atelier kaum etwas Anderes, als das Studium der nackten Kindergestalt. Im Kind, und im römischen Kind ganz besonders, erblickte er „den Keim für alles menschlich Schöne in der Kunst." Mit feinem Künstlertakt erkannte er in ihm den unverfälschten Abdruck der Natur, in ihrer ursprünglichen, von Kultur und Leidenschaften noch nicht entstellten Reinheit und Unverdorbenheit. Das Studium desselben ward ihm zum Palliativ gegen die moderne Ueberreiztheit der Phantasie. „Es ist nicht nöthig," schreibt er um diese Zeit, „weit

Balgende Buben.

darnach zu gehen; man stolpert in der Straße darüber bei jedem Schritt. Ich habe mir zwei kleine Buben aufgelesen; die ich füttere und im Atelier herumtollen lasse. Was ich erhaschen kann, findet Ihr auf der Leinwand."

Eine neue Welt voll Liebreiz, Naivetät und Humor erstand ihm allmälig aus dieser, anfangs verwirrenden Beweglichkeit der Erscheinungen. Aber gerade und vor Allem darum handelte es sich, die Natur in lebendiger Bewegung, im Gegensatz zur Starrheit des Modells beobachten zu lernen. Nachdem auf diese Weise in der Auffassung des Flüchtig-Erschauten und Festhaltenswerten, und durch die Versuche raschester Skizzierung des Beobachteten, Blick und Hand ausreichend geübt waren, schritt er schließlich zur letzten Stufe, zur vollendeten Wiedergabe der Form als solcher vor. Zu diesem Zweck machte der unermüdliche Künstler jedes einzelne Glied und jede einzelne Form, in

der entsprechenden Lage fixiert, noch zum Gegenstand eines ganz besonderen Studiums.

Für Jemanden, dem das Schaffen aus der Fülle des inneren Reichtums so verführerisch nahe gelegt war, wie Feuerbach, gehörte kein geringer Grad von Selbstverleugnung und Ausdauer, um bei einem solchen, ebenso aufregenden, wie ermüdenden Studium Monate hindurch auszuharren; aber bald gewann er auch auf Grund desselben eine solche Herrschaft über die Natur, und ein solches Verständnis für das wechselnde Spiel ihrer Formen, daß die letzten Arbeiten aus dieser Zeit ganz das Gepräge freier künstlerischer Schöpfungen an sich tragen und als der typische Idealausdruck des in der Wirklichkeit Geschauten gelten können.[1])

Ständchen.

Nachdem in dieser Weise das Studienmaterial in ausreichender Menge vorbereitet war, schritt der Künstler endlich an den Auf- und Ausbau der Komposition der beiden Friese; hiebei war es von vornherein sein bewußtes Streben, sowohl in der Verteilung der Massen, als in der Gestaltenfolge und im allgemeinen Linienfluß eine solche Gesetzmäßigkeit und Abgewogenheit aller Verhältnisse zu verfolgen, daß nicht die mindeste Verschiebung oder Verrückung in einem derselben versucht werden könnte, ohne das künstlerische Gleichgewicht und den Zusammenhang zu schädigen; wie dies ja auch eine Sonate

[1]) Eine Auswahl dieser Studien ergab in der Folge weit über hundert sorgsam ausgeführter Blätter. Auch die Studien für die musizierenden Kinder von Feuerbachs Madonnenbild in Dresden, deren schönste sich ebendaselbst und in der Münchener Pinakothek befinden, gehören dieser Zeit an. Bezeichnend aber für die zunehmende Entwicklung von Feuerbachs Stil in der Richtung zum Strengen ist, daß er auf das Kind, das ihm als Modell in seinem Madonnenbild gedient hat, später „als zu süß" nicht mehr zurückgriff.

oder Symphonie eines guten Meisters ohne empfindliche Störung ihres inneren Gefüges nicht vertragen würde. Für diesen Zweck hielt er an dem Turnus fest, nach welchem er bei seinen bisherigen Arbeiten zu Werk gegangen war. Der herrschenden Karton-Manie der damaligen Zeit von jeher gründlich abhold, begann er unter Zugrundlegung seiner ausgewählten Naturstudien die Aufzeichnung sofort im Großen auf der entsprechend angetönten Leinwand. Höchstens kleine, in seinem Taschenskizzenbuch, im Sinne von Konzepten entstandene Entwürfe, unterstützten ihn beim ersten zeichnerischen Teil seiner Aufgabe. Mechanische Hilfsmittel zur Vergrößerung waren ihm so gut wie unbekannt. An diese allgemeine Aufzeichnung schloß sich die Arbeit der malerischen Untertuschung an, die aufs Sorgfältigste Braun in Braun ausgeführt und durch entsprechende Aufhöhung der Lichter alsbald zur beabsichtigten plastischen Wirkung gesteigert wurde. Bei diesem Verfahren, bei dem zunächst das Zeichnerische, als Wesentlichstes im Auge behalten wurde, erwies sich Feuerbach von so peinlicher Genauigkeit, daß er die Linien einer Figur, oder eines einzelnen Gliedes derselben, oft nur um Messerrückensbreite so lange hin- und wiederrückte, bis sie seinem Gefühl durchaus entsprachen und dem Anspruch genügten, der ihm als der schwierigste in seiner Kunst galt, nämlich dem, daß die Gestalten auch wirklich gehen und wirklich stehen. Die Willkürlichkeit, die in der Kunst der Gegenwart eine so große Rolle spielt, daß in ihr „Alles auch ebenso gut anders sein könnte," und die wichtigsten Dinge hinter allerlei nebensächlichem Beiwerk versteckt zu sein pflegen, hat Feuerbach, so verlockend bequem sie auch ist, zu allen Zeiten gründlich verschmäht. „Mein bescheidenes Glück," schreibt er, „ist, daß meine Figuren Füße haben zu stehen und zu gehen und Hände um etwas anzufassen." Daß seine Gestalten dabei doch immer ein ungesucht natürlicher und wo der Gegenstand es fordert, leidenschaftlicher Wurf auszeichnet, beweist nur, daß sein Stil ein natürlicher und das wirklich Stilvolle nichts anderes ist, als die Natur in ihrer höchsten Potenz. Erst nachdem der junge Meister sich auf der Grundlage seiner exakten Naturstudien in der Richtung des Zeichnerisch-Plastischen völlig genug gethan, schritt er an die Lösung der eigentlich malerischen Aufgabe, um schließlich, unter nochmaliger Zuhilfenahme von Natur, dem Werk die letzte Vollendung zu geben.

Den Inhalt und geistigen Zusammenhang der beiden Bilder könnte man etwa so präzisieren, daß die, zuerst in lebhaftem Krieg befindlichen kleinen Kämpfer, sich zu Tagesschluß geeinigt, um unter friedlich musikalischen Klängen der im Zelte schlummernden kleinen Gespielin den Preis des Kampfes, die geraubten Trauben, als Huldigung darzubringen.

Bei der Vergleichung dieser beiden Werke mit dem früheren, ein Jahr

älteren Kinderständchen, wird Jeder, dem Künstler beistimmen müssen, wenn er in einem Schreiben aus dieser Zeit von der neuerrungenen Beweglichkeit seiner Gestalten und von dem Segen spricht, der in den Zeichnungsstudien des vorausgegangenen Winters für ihn gelegen. Gegenüber dem Linienreichtum in der Gesamtsilhouette, dem regen Spiel in den Bewegungsrhythmen, dem Wechsel und der Plastik in der Gestaltenreihe der beiden Friese, erscheint das ältere Bild bei weitem ärmer in der Anlage und unsicher in der Formgebung. Nur insoweit, als auch in dieses bereits die Anfänge des neugearteten Naturstudiums hinein spielen, streift es in Einzelheiten an den Reiz und die Vorzüge der späteren Schöpfungen. Diese bilden, als die Erstlinge eines durchaus selbständigen, bei aller Größe der Auffassung, auf Natürlichkeit abzielenden Stils, in der künstlerischen Entwicklung Feuerbachs, einen nicht genug zu betonenden Wendepunkt.

Als er einmal im Verlauf seines Naturstudiums so weit gelangt war, erwachte begreiflicher- und verzeihlicherweise in dem jungen Meister das Verlangen, dasselbe nunmehr auch auf einen weitergezogenen Kreis ausdehnen zu können. Nun hatte ihn schon in seiner Düsseldorfer Zeit der Gedanke einer großen Germanenschlacht beschäftigt, der, wenn auch in höchst bescheidener Form, thatsächlich zum Ausdruck kam. Was er damals in einem Briefe an die Eltern selbst als „Auswurf einer kindischen Phantasie" bezeichnete, hatte sich inzwischen mit den Jahren und der wachsenden Künstlerreife zur Idee eines „Amazonenkampfes" umgebildet. Gestalt hatte dieselbe jedoch bis zur Stunde nur in einer kleinen Darstellung empfangen, die überdies, außer durch den gemeinsamen Namen, mit der späteren großen Amazonenschlacht dem Wesen nach in keiner Weise zusammenfällt; denn auch diese sollte nicht früher sichtbare Gestalt erlangen, als auf Grundlage ganz umfassender, vorausgegangener Naturstudien. Ein Modell, das ihm für diesen Zweck über Alles geeignet erscheinen mußte, hatte sich, bevor er noch ernstlich darnach gesucht, durch Zufall gefunden. Dasselbe, obschon fast unschön von Antlitz, zeichnete sich in seiner Gesamterscheinung durch eine so großlinige Plastik der Formen aus, daß der Künstler der Verlockung nicht zu widerstehen vermochte, das, was sich in ähnlicher Vollendung so leicht nicht wieder bot, für seinen großen Zukunftsplan nach Möglichkeit zu verwerten. Bei Beginn dieses zweiten Studienkurses war es sodann, daß Feuerbach über sich selbst zu staunen Veranlassung hatte, in welch ganz anderem Lichte die Natur sich jetzt, nach der vorausgegangenen langen und strengen Schulung seines Auges, vor seinen Blicken enthüllte Alles, was er bis dahin geschaffen, erschien ihm nun wie mit halbträumenden Augen gesehen, unsicher und formlos. Dies waren die Zeiten, in welchen

ihm, aus der Fülle der unmittelbaren Anschauung heraus, das Wesen und Geheimnis der Antike in voller Klarheit und Deutlichkeit am wirklichen Leben aufging.

Nicht alle, aber ein erheblicher Teil und mit die bedeutendsten in der Reihe der Amazonenstudien verdanken diesem Modell ihre Entstehung.[1] Um einem Irrtum vorzubeugen, sei dabei bemerkt, daß dasselbe mit der Gestalt der Nanna nichts gemein hat. Von dieser, die den Künstler später zu seiner ersten Iphigenie inspirierte, wird in der Folge besonders die Rede sein. Diese erste Serie von Amazonenstudien ist früher, als es im ursprünglichen Plan des Künstlers gelegen hatte, in einer plötzlichen Erregung zur Verwendung gelangt; allerdings nur, um ebenso rasch wieder in den Hintergrund zurückzutreten. Es war kurz nach dem Tage gewesen, an welchem Feuerbach die Mitteilung von der Ablehnung seines Dantebildes von Seite der Karlsruher Galerie empfangen hatte. Entschlossen um jeden Preis die unterbrochene Arbeit nach irgend einer Richtung hin wieder aufzunehmen, und kaum leidlich erholt, hatte er sich zu diesem Vorhaben aufgerafft. Da die beiden Kinderbilder so weit der Vollendung nahe waren, daß „ohne Natur" an dieselben nicht weiter gerührt werden sollte, die augenblicklichen Verhältnisse jedoch nicht gestatteten, an solche Ausgaben zu denken, galt es auf Anderes sinnen und nichts Geringeres wars, als der Plan zum Beginne den Amazonenschlacht, mit welchem Werke allen Hindernissen und seinen Widersachern zum Trotz, Feuerbach sich Bahn zu brechen gedachte. Die schwierigste Frage bei diesem kühnen Unterfangen bildete unter den obwaltenden Verhältnissen zunächst die Beschaffung einer Leinwand von entsprechender Größe. Nun befand sich unter den zurückgestellten Entwürfen eine, in der Zeit nach dem Zurückkauf des Dantebildes entstandene Kompositon, welche den sterbenden Dante mit der Vision der verklärten Beatrice darstellte. Es war ein in Kohle auf einer gewaltigen Leinwandfläche entworfenes Höhenbild, von welchem sich eine Farbenskizze im Besitz des Herrn Wesendonk in Berlin befindet.[2] Feuerbach entschloß sich kurzerhand diesen Entwurf in Ermangelung einer andern Leinwand zu kassieren, und an Stelle desselben die Aufzeichnung der ihn leidenschaftlich aufregenden Idee des Amazonenbildes zu setzen. Dem Künstler war bei diesem Anlaß besondere Gelegenheit geboten eine erstaunliche Probe von der Ungewöhnlichkeit seiner Dispositions-

[1] Die Blätter sind aus dem äußerlichen Umstand leicht herauszuerkennen, daß sie fast sämtlich auf grobes gelbliches Strohpapier gezeichnet sind. Doch sind nicht alle im Bilde verwertet.

[2] Eine Naturstudie zur Hauptgruppe dieses Entwurfs ist Eigentum von Frau Professor Braun (geb. Artaria) in München.

gabe abzulegen. Das Format der Leinwand hatte sich in der Querstellung für die Gestalt des Werkes, so wie sie dem Meister im Geiste bis jetzt vorgeschwebt hatte, weder als entsprechend in den Verhältnissen, noch ausreichend in den Maßen erwiesen. Um auf der verengerten Fläche trotzdem alle Gruppen und Gestalten, die der Künstler sich ausgedacht hatte, unterzubringen, gab es kein anderes Auskunftsmittel, als für die gesamte Komposition einen höheren Augenpunkt, als den bisher dafür berechneten anzunehmen. Hierdurch ergab sich naturgemäß eine Erweiterung des Mittel- und Hintergrundes und damit von selbst ein vertiefter Raum zur bequemen Verteilung aller Episoden und Einzelheiten, die für das Ganze unentbehrlich erschienen. In diesem Sinne gestaltete Feuerbach die Komposition rasch im Geiste um, und entwarf in Kohle die, aus über dreißig, zum Teil überlebensgroßen Gestalten bestehende Scene in der staunenswert kurzen Zeit von drei Tagen, frei aus der Phantasie, ohne jegliche Vorarbeit im Kleinen, in voller malerischer Wirkung, wobei er noch in Folge des höher angenommenen Augenpunkts gezwungen war, die vorhandenen, für den Vordergrund berechneten Naturstudien, in entsprechender Weise umzugestalten.

Die glückliche Wendung in den äußeren Verhältnissen, die durch den Verkauf des Dantebildes herbeigeführt worden war, gab Feuerbach das richtige Maß zur Schätzung seiner Mittel und Kräfte zurück. Es war eine gewaltsame Entladung der zu lange eingedämmten Produktionskraft gewesen. Die vorerst noch allzuriesige Aufgabe trat zunächst wieder in den Hintergrund; sie blieb einer spätern Zeit und der vollausgereiften Kraft des Künstlers aufgespart.[1] Statt dessen schritt er nun rüstig an die Vollendung seiner früheren, in ihrem Fortgang so oft unterbrochenen Arbeiten. Die beiden großen Kinderfriese, das inzwischen bestellte zweite Kinderbild für Frankfurt, die Madonna mit den musizierenden Engeln und ein lebensgroßer weiblicher Studienkopf, alles mehr oder weniger unvollendete Werke, sollten bis zu seiner Heimreise im Frühjahr 1860 noch fertig werden.[2] Es war keine geringe Aufgabe, da das Jahr schon zum Ende neigte und wenig mehr als vier Monate zur Durchführung der verschiedenen Arbeiten übrig blieben. Die freudig gehobene Stimmung ließ jedoch den Künstler Wunder wirken; Ruhe und Stetigkeit des Wesens waren mit einmal an die Stelle der bisherigen, zwischen Hast und Abspannung geteilten Aufregung getreten und vertrauensvoll blickte Feuerbach in die Zukunft.

[1]) Der Entwurf aus diesen Tagen ist als Aufzeichnung im Großen von der Leinwand bald wieder verschwunden, nachdem zum Glück auf photographischem Weg sein Bestand im Kleinen gesichert worden war. Diese Nachbildung hat 14 Jahre später bei der Ausführung des Amazonenbildes für die Hauptanlage immer noch die Grundlage abgegeben.

[2]) Die bezeichneten Bilder sind sämtlich im April 1860 zur Versendung gelangt.

In dieser Zeit geschah es, daß wir eines Tages in der Via Tritone, der Straße, die von Piazza Barberini nach Feuerbachs Atelier hinunterführte, eine junge Frau erblickten, die mit einem Kinde auf den Armen unter einem offenen Fenster stand, dessen Rahmen den natürlichen Abschluß um den reizvollsten Vorwurf bildete, welchen der Zufall einem Künstler für eine Madonna größten Stils liefern konnte. Die Frau, eine Erscheinung von geradezu imponierender Hoheit, mochte Mitte der zwanzig sein. Eine Last von dunkeln Haaren umrahmte die strengen, von einem melancholischen Ausdruck gemilderten Züge, deren Schnitt von der reinsten römischen Abstammung zeugte. Von dem wundersamen Bilde überrascht und gefesselt, zögerte Feuerbach einige Augenblicke im Weiterschreiten, und über das ernste Antlitz der stattlichen Frau glitt ein flüchtiges Lächeln, als empfinde sie recht wohl die dem Weibe wie der Mutter unwillkürlich gezollte Huldigung.

Es könnte auffallen, daß Feuerbach dieses Bild künstlerisch nicht festgehalten. Allein im Verfolg unseres Weges entwickelte er die Gründe, die den modernen Künstler abhalten müßten solche Eindrücke, deren Rom täglich und stündlich so verlockende biete, zu verwerten. Ohne daß man sichs versehe, verfalle man damit der Gefahr bereits Vorhandenes zu wiederholen. Solche Dinge zeigten sich sehenden Augen heutigentags geradeso und nicht anders, als sie zu Rafaels und seiner Genossen und Vorgänger Zeit sich gezeigt und drängten sich der Anschauung zur künstlerischen Verwertung auf, wie damals; aber das Beste davon sei leider von jenen schon vorweggenommen und so erschöpfend dargestellt worden, daß man sie wohl wiederholen, aber nicht übertreffen könne. So sei das Bild von vorhin in Rafaels sixtinischer Madonna bereits erschöpft.

Der ganze Vorgang schien bald vergessen; aber wir werden dieser Frau wieder begegnen. Sie war bestimmt, eine Reihe von Jahren hindurch nicht allein in Feuerbachs Kunst, sondern auch in seinem Leben eine sehr ernste Rolle zu spielen. Die Welt kennt sie unter dem Namen Nanna.

Die Umstände fügten es so, daß ich Rom einige Zeit früher als Feuerbach zu verlassen hatte. Ich war von einem Kunstinstitut in Karlsruhe beauftragt worden, für einen Stich einen Vorwurf religiösen Inhalts in Vorschlag zu bringen. Für diesen Zweck hatte ich einen Gegenstand empfohlen, der bereits in einem Entwurfe von Feuerbach existierte. Zu meiner großen Genugthuung begegnete der Vorschlag im Princip keinem Einspruch; zu seiner endgiltigen Sicherung empfahl es sich aber, die Verhandlungen persönlich zum Abschluß zu führen.

Die von mir vorgeschlagene Komposition, die mit einer der bedeutendsten nachträglichen Schöpfungen Feuerbachs aufs Engste zusammenhängt, gehörte ihrer Entstehung nach noch in die Zeit, in welcher der Künstler, ohne eigentliches Atelier, mit Entwürfen aller Art seine Tage auszufüllen pflegte; Entwürfe, die er leider in späteren Jahren bis auf einzelne Ausnahmen massenhaft vernichtete, weil sie ihm, als allzu „formlos," unwert erschienen auf die Nachwelt zu gelangen. Nur was davon in irgend einer Weise mit der Natur oder Erlebtem im Zusammenhang stand, erhielt den Freibrief zur Fortexistenz.

So kam er denn auch, von einem Ausgang heimkehrend, eines Tages daher und erzählte in lebhafter Erregung, wie er eine schlafende Kampagnolin auf einer Kirchentreppe liegend gesehen habe, ein Bild von einem so großen Wurf der Linien, daß er sofort versuchen müsse, dasselbe festzuhalten. Er griff nach Kohle und Papier, legte sich, wie er beim Zeichnen zuweilen zu thun liebte, damit auf die platte Erde und rasch erwuchs unter seinen Händen und vor meinen Augen die Gestalt, die ihn in der Erinnerung verfolgte. Nach seiner Gewohnheit dieselbe von der Basis aus, d. h. wie der Plastiker sein Thonmodell von unten nach oben hin entwickelnd, kam ihm während dieser Arbeit eine plötzliche Eingebung und mit dem Ausruf: „Die ist herrlich zu verwerten!" begann er hastig der weiblichen Figur die Gestalt Christi zu unterlegen und die erste Idee zu dem ergreifenden Bilde, das jedem Besucher der gräflich v. Schackschen Galerie unter dem Namen der Pieta bekannt ist, war aufs glücklichste gewonnen. Nur die am Eingang zur Felsenkluft betenden drei Frauen, die in letzterem Bilde zu den Füßen des Erlösers knieen, sind später erst hinzugekommen. Im ursprünglichen Entwurfe hält statt derselben ein geflügelter Engel die Wache.[1]) Feuerbach vollendete auf Grund dieser ersten Idee, mit Hilfe einiger Studien nach dem Leben, die für den Stich bestimmte Zeichnung.[2])

Die Zeit, von Rom zu scheiden war damit für mich herangerückt. Feuerbach, der wohl herausfühlte, wie schwer mir der Abschied wurde, war in rührender Weise bemüht, mir die letzten Tage unseres Zusammenseins zu verschönen. Damit ich mit einem großen Eindruck von der ewigen Stadt scheiden möge, führte er mich selbst noch einmal nach dem Vatikan, in die Sistina und vor die Stanzen und die Transfiguration Rafaels;

[1]) Eine Nachbildung dieses frühesten Entwurfes befindet sich in der, im Verlag von Franz Hanfstaengl in München erschienenen Facsimileausgabe von Handzeichnungen A. Feuerbachs.

[2]) Stich und Zeichnung gehörten dem Kunstverlag (R. Roth) in Karlsruhe. Der Verlag ist eingegangen, Stich und Zeichnung verschollen.

geleitete mich sodann abends vor meiner Abreise hinaus in eine von den Vignen vor Porta Pia, wo wir angesichts der herrlichen Berglinien der Sabina und seines Lieblings, des Monte Sorracte, bei einer Fogliette Orvieto manchen unserer Abende verbracht hatten. Besonders denkwürdig aber sind mir die Worte geblieben, die Feuerbach an mich richtete, bevor ich aus den Räumen schied, in denen wir so eng zusammen vier Jahre in Leid und Freud gehaust hatten; (von seinem Atelier und seinen Arbeiten hatte ich schon Abschied genommen): „Was Sie auch Alles um mich gesorgt haben mögen," begann er, mit einer an ihm ungewohnten Feierlichkeit meine beiden Hände fassend, „erachten Sie darum den Gewinn dieser Jahre nicht gering: Sie sind mit mir und wohl auch an mir gewachsen und im Leben, wie in Ihren künstlerischen Anschauungen gereift, und die Erinnerung an Rom und unser gemeinsames Zusammenleben wird für Sie noch in später Zukunft den besten Inhalt Ihres Lebens bilden. Ich weiß Sie werden draußen in der Heimat suchen für mich zu wirken; was mich hier in Rom betrifft, dessen seien Sie versichert, ich halte Schritt mit neuen künstlerischen Thaten. Sollten Sie aber je einmal die Erinnerungen Ihres Lebens niederschreiben, dann gedenken Sie in der Geschichte dieser vier Jahre auch dessen, was ich als Künstler gedacht und gewollt, wozu ich vielleicht niemals Zeit und Stimmung finden werde."

Siebtes Kapitel.

Die Heimat.

Noch einmal leuchtete mir über Genua und seinem herrlichen Golfe die Sonne des Südens. Wenige Stunden darauf fuhr ich über die Schneefelder des St. Gotthardt der winterlichen Heimat entgegen. Ich eilte nach Karlsruhe, wohin außer den eigenen Angelegenheiten mich die Hoffnung trieb, Feuerbach an Ort und Stelle persönlich nützen zu können.

Eine mit dem Kabinetsekretär, Hoffinanzrat Kreidel gepflogene Unterredung war zunächst nicht geeignet, die Erwartungen hoch zu stimmen. Mit wie wenig Geschick und Takt dieser Mann bei frühern Gelegenheiten zu verfahren pflegte, war mir freilich bekannt und gegenwärtig; allein es galt, ihn in seiner gewichtigen Stellung, wenn nicht zum Freunde, so doch nicht zum Gegner zu haben. Er war ein geborenes Finanztalent, das, aus

subalterner Beamtensphäre emporgestiegen, keinerlei Anspruch auf höhere, allgemeine Bildung machen konnte. Fragen der Kunst ließen ihn an und für sich gleichgiltig, stimmten ihn aber leicht feindselig oder doch widerwillig wo sie die günstige Bilanz in dem ihm anvertrauten Büdget — nach seinen engen Begriffen — ungebührlich zu alterieren drohten.

Als echter, zu Macht und Einfluß gelangter Parvenü dünkte er sich aber gerade im Vollbesitz derjenigen geistigen Eigenschaften, die ihm vornehmlich mangelten und im vorliegenden Falle so sehr wünschenswert gewesen wären: Urteil, Sach- und Menschenkenntnis.

Das Beste an seinen Auslassungen beschränkte sich auf Andeutungen von freilich sehr allgemeiner Natur, daß wenn Feuerbach seinen Wohnsitz wieder in Karlsruhe aufzuschlagen sich entschließen wollte, man bereit sei, ihm nach seinem Sinne einen geeigneten Arbeitsraum innerhalb des großherzoglichen Parkgebiets herrichten zu lassen. Im Uebrigen fielen allerlei Worte über Eigenwilligkeit und Mangel an Dankbarkeit von Seiten des Künstlers. Alles in jener unerquicklich hochmütigen Art von bureaukratischer Behandlung künstlerischer Angelegenheiten, wie sie dem Geiste jener Zeit entsprach. Bei dem kategorischen Wesen von Feuerbachs Künstlernaturell blieb daher wenig Raum für die Hoffnung übrig, daß sich für ihn in der Heimat ein segensreiches Verhältnis herausbilden könnte, wenn nicht ein höherer Wille, auf Grund besserer Einsicht hier das Richtige finden und selbständig beschließen sollte.

Zur Illustration der Dinge wurde mir sodann auf mein Ansuchen das Gebäude aufgeschlossen, in welchem die „Poesie" — Bildseite gegen die Wand — hinter allerei Requisiten vor vier Jahren ihren Platz angewiesen erhalten hatte.

Eine Gestalt von der strengen Hoheit und Schlichtheit in der Darstellung, wie diese, würde damals wohl auch im übrigen Deutschland wenig Anklang gefunden haben. Eine Verurteilung in solcher Form blieb der Heimat des Künstlers vorbehalten.

Da dieses Vehmgericht geraume Zeit vor der Berufung Lessings nach Karlsruhe stattgefunden hatte, kann es als Beweis dafür dienen, wie sehr Stimmung und Umstände am Orte vorbereitet gewesen waren, um einem so ausgesprochenen Widersacher Feuerbachs, als welcher Lessing sich inzwischen bereits zu erkennen gegeben hatte, in die Hand zu arbeiten.

Meine weitere Umschau bestätigte mir denn auch auf Schritt und Tritt, daß die in Karlsruhe angesessene Düsseldorfer Künstlerkolonie nicht allein zur ausschließlichen Herrschaft am Platze gelangt war, sondern in geschlossener Linie Feuerbach feindselig gegenüberstand. Es lag ebenso in

der Natur der Dinge, daß unter dem Druck von Lessings gewaltigem Ansehen und unter dem Einfluß seiner Bewunderer und Anhänger, die Schar von Feuerbachs einstigen Freunden merklich zusammenzuschmelzen, oder wenigstens scheu und kleinlaut zu werden begann.

Da ich von der Zeit meines Düsseldorfer Aufenthalts her mit einem ansehnlichen Teil der nach Karlsruhe berufenen oder eingewanderten Künstlerschaft in den besten Beziehungen stand, hoffte ich, die gegen Feuerbach herrschenden Vorurteile allmälig verscheuchen zu können. Im Uebrigen vertraute ich auf die überzeugende Kraft seines Talents.

Der Verlauf der Dinge gab freilich bald Gelegenheit zu der Erfahrung, daß es schwer ist mit reinen Waffen gegen kleinliche Denkungsart und persönliches Uebelwollen aufzukommen, besonders wenn die feindlichen Angriffe mit vergifteten Geschoßen aus wohlgedecktem Hinterhalt heraus erfolgen. So wenig wählerisch man aber auch in der Folge in den Mitteln war, um Feuerbach in seiner Heimat den Boden zu entziehen, so ging es doch zunächst nicht an, den unstreitig begabtesten und vielleicht deshalb auch heimlich gefürchteten unter den eingeborenen Künstlern, so geradewegs abzuschütteln, so lange demselben noch die persönlichen Sympathien des Landesherrn zur Seite standen. Diese zu untergraben — und man wollte dies — forderte Zeit und Vorsicht, aber man kannte genau den zum Ziele führenden Weg: Die altbewährte Taktik der persönlichen Verdächtigung. Man befürwortete zum Schein die Uebersiedlung Feuerbachs nach Karlsruhe, weil dieselbe offenkundig in den Wünschen des Großherzogs lag, gab sich aber dabei der stillen Hoffnung hin, daß es überhaupt nicht dazu kommen werde, und wenn doch, leicht Ursachen zu schaffen seien, um den Gehaßten wieder zum Weggang zu veranlassen. Eines aber war man fest gewillt wie sich die Dinge auch anlassen sollten, sich Sühne zu verschaffen für die vor fünfzehn Jahren geäußerte Ansicht Feuerbachs „in Düsseldorf nicht genug lernen zu können."

Nur der grenzenlose, aus innerer Trägheit und künstlerischem Hochmut hervorgegangene geistige Stillstand, in dem man sich während diesen fünfzehn Jahren gefallen hatte, läßt es erklärlich erscheinen, daß man völlig übersah, was sie für Feuerbach gewesen waren: Entscheidende Jahre voll gewaltigen Ringens, in denen er nicht nur als Künstler von klarbewußten Zielen zum Meister, sondern auch in der harten Schule des Lebens zur vollen Selbständigkeit des Mannes herangereift war, wie sehr auch das Jünglingshafte seiner äußeren Erscheinung mit seiner innern Reife und seinen dreißig Jahren im Widerspruch stand.

Zunächst konnte Feuerbach sich allerdings noch des Glaubens getrösten,

über seine Gegner einen Sieg davon getragen zu haben, insofern als sein Dantebild, trotz Lessings ausdrücklicher Verurteilung, schließlich doch angekauft, und wenn auch nicht für die Karlsruher Galerie, so doch als Schmuck für die Privatgemächer des Großherzogs würdig befunden worden war. Freilich deutete nicht das geringste Anzeichen darauf hin, daß die bisherige Stellung Lessings nach Oben hin eine Veränderung erlitten habe, und so durfte man sich wohl fragen, welche geheime Einflüsse mit im Spiel gewesen sein mochten, um diese unerwartetste von allen Lösungen herbeizuführen.

Der stolze Trotz, mit dem der Künstler seiner Zeit, den schulmeisternden Zumutungen der Karlsruher Kommission gegenüber, die Verhandlungen über den Ankauf des Bildes abgebrochen, war es wohl kaum gewesen, der das Wunder bewirkt hatte. Vielleicht daß im Stillen Schritte geschehen waren, wie sie nur eine Mutter zu thun das schöne Vorrecht hat. Wie dem auch gewesen sein mag, ob künstlerische Einsicht, oder lediglich menschliche Rücksicht das Ergebnis herbeiführte, die Thatsache als solche, durfte Feuerbach, der in die Vorgänge nicht eingeweiht war, billigerweise im Lichte eines bedeutungs- und verheißungsvollen Erfolges erscheinen. Dieser Erfolg konnte wohl in ihm den Gedanken rege machen, seinen Wohnsitz wieder in Karlsruhe aufzuschlagen. Er hatte dabei weder Amt noch Stellung im Auge und am allerwenigsten trug er sich mit der versteckten Absicht und Hoffnung, Lessing aus seiner Position weg-, und sich in dessen Würden einzudrängen. Er hielt einzig und sehnsüchtig an der Vorstellung fest, in poetischer Abgeschiedenheit, der ärgsten Sorge enthoben, seiner Kunst und seinen Ideen leben zu dürfen. Allein er sowohl, wie die Freunde, die diesem Plane glaubten zustimmen zu sollen, übersahen dabei die Schwierigkeiten der kleinstädtischen Verhältnisse, in welchen ein friedliches Nebeneinander so tiefer künstlerischer und menschlicher Gegensätze, wie sie hier in Frage standen, kaum sich hätte verwirklichen lassen. Selbst ohne die persönliche Feindschaft Lessings gegen Feuerbach, würde die Tiefe der Kluft, welche Beide in ihren künstlerischen Anschauungen trennte, allein schon ausgereicht haben, auf so engem Boden ein auch nur erträgliches Verhältnis zur Unmöglichkeit zu machen.

Diesen Gegensatz in beider Wesen zu bezeichnen, ist nichts so geeignet, als die Art, mit der Beide bei ihrer Arbeit verfuhren. Während Feuerbachs dichterischer Drang und übergeschäftige Phantasie ihm die Stoffe in bedrückender Ueberfülle zuführten, bezog Lessing seine künstlerischen Inspirationen aus dem mühesamen Studium alter Chroniken und Geschichtswerke. Er befand sich nach Vollendung jedes historischen Bildes in einer Art von gelinder Verzweiflung, der Frage gegenüber, was er nun beginnen solle.

Erst aber, nachdem er seinen endlich gefundenen „neuen Stoff" nach allen Seiten hin, gleichsam als vereidigter Historienmaler auf seinen nationalen, konfessionellen und marktfähigen Gehalt aufs ängstlichste geprüft und tauglich befunden hatte, erhielt derselbe Zutritt ins Atelier. Für Lessing war ein Künstler schlechtweg unverständlich, der bei der Wahl eines Stoffes von einer andern, als der Erwägung seiner Zeitgemäßheit ausging; ein Begriff, der für ihn ziemlich gleichbedeutend war mit der Aussicht auf die Verkäuflichkeit eines Werkes. Damit stimmt genau, was er später einmal, als es sich um den Ankauf von Feuerbachs Medea für die Karlsruher Galerie handelte, gegen mich äußerte: „Talent," meinte er, „Talent hat Feuerbach reichlich für zehn Andere, wenn er nur endlich zur Einsicht kommen und vernünftige Dinge malen wollte."

Er selbst hatte nach Ableistung seines Militärjahres geschwankt, ob er bei den Husaren bleiben, oder zur Palette zurückgreifen sollte und hatte die Entscheidung dieser Frage von dem Verkauf oder Nichtverkauf seiner nächsten großen Arbeit abhängig gemacht. Für Feuerbach war es einfach ein unfaßbarer Gedanke, zu leben ohne Künstler zu sein.

Es ist klar, daß zwei so durch und durch verschieden geartete Naturen sich nicht nur einander ausschließen, sondern abstoßen mußten. Es hätte Lessing daher als ganz besonderes Verdienst der Unparteilichkeit angerechnet werden können, daß er bei so gegensätzlichen Anschauungen gleichwohl die Begabung seines künstlerischen Antipoden „als für zehn Andere ausreichend," anerkannte, wenn nur nicht gerade stets an seinem Widerspruch jeder Ankauf eines Bildes von Feuerbach gescheitert wäre. Und dies Alles, während für die Bereicherung der Karlsruher Galerie mit seinen eigenen Werken in so ausgiebiger Weise gesorgt wurde, daß der etatmäßige Kunstfond des Landes gelegentlich auf sieben Jahre hinaus vorauserschöpft war.

Niemand wird verkennen, daß Lessing auf dem Gebiete der Landschaft Vortreffliches, in seiner besten Zeit selbst Hervorragendes geleistet hat. Seine Neigung zur Jagd hatte ihn dabei in ein wirklich intimes Verhältnis zur Natur und dem Wechsel ihrer Stimmungen gebracht. Zur Darstellung der plastischen Erscheinung des Menschen und seiner höheren Schicksale aber, gebrach es ihm an der Leidenschaftlichkeit des Temperaments, an Phantasie und überzeugender Gestaltungskraft. Im Grunde trägen und reflektierten Geistes, war er außerdem ein grundsätzlicher Gegner aller auf das Ausland, besonders auf Italien zurückzuführender Kunsteinflüsse. Er hatte nie die Alpen überschritten, aus Furcht, er könnte jenseits derselben sein Deutschtum und seine Orginalität einbüßen. Als ob eine Orginalität, die verloren werden kann, sich überhaupt der Rede verlohnte. Er fühlte sich so sehr

als Deutscher und in beschränkter Selbsttäuschung so ganz als der direkte Erbe Holbeins, daß er die offenkundige Abhängigkeit seiner ganzen Kunst von der benachbarten belgischen Schule völlig übersah.

Doch es ist hier nicht der Ort zur weiteren Untersuchung von Lessings künstlerischer und kunstgeschichtlicher Bedeutung. Nur sein Einfluß auf das Schicksal Feuerbachs kommt für uns in Betracht, ohne welchen des Letztern Verhältnis zur Heimat sich voraussichtlich ganz anders gestaltet haben würde. Nur gut, daß dieser schädigende Einfluß sich als völlig ohnmächtig erwies, Feuerbach auf dem Wege zu seinem künstlerischen Ziele irgendwie aufzuhalten, vielmehr nur dazu dienen sollte, in der Geschichte des menschlichen Genius ein ruhmvolles Beispiel von zielbewußter Ausdauer mehr, in helles Licht zu setzen.

Ein Anderer, der ebenfalls seit Kurzem Sitz und Stimme im Karlsruher Künstlersenat erlangt hatte, war Adolph Schroedter,[1]) der Schöpfer jenes halb süßlich, halb humoristisch angehauchten, geistreich dilettantischen Illustrationswesens, dessen Poesie in Allegorien der vier Jahreszeiten gipfelte. Es war nur das Echo der Coterie, zu der er zählte, wenn er mit der überlegenen Miene des Meisters sich zu der ungeheuerlichen Aeußerung zu versteigen wagte, Feuerbach thäte wohl daran, Rom aufzugeben, um in Karlsruhe noch was Rechtes zu lernen. Dazu also hatte derselbe alle Schulen von Deutschland, Belgien, Frankreich und Italien durchlaufen, um sich zu guterletzt in Karlsruhe die eigentliche Künstlerweihe zu holen.

Nach wie vor der Einzige, den Verständnis und wohl auch guter Wille auf die Seite Feuerbachs hinneigen ließ, war Kunstschuldirektor Schirmer. Allein seit Lessings Berufung einflußlos und völlig in zweite Linie gedrängt, hielt er sich ängstlich zurück. Er fühlte sich überdies von dem selbständigen Gange Feuerbachs, der sich seines Rates völlig entschlagen, heimlich verletzt, denn noch hatte auch er sich von dem Gedanken an das Schülerverhältnis Feuerbachs nicht ganz frei machen können, das ihm die Pflicht auferlege sich zu unterordnen.

Von den übrigen Mitgliedern des Kollegiums, von dessen Wahrspruch die künstlerischen Angelegenheiten des Landes abzuhängen pflegten — willenlosen Satelliten Lessings, als der derzeitigen Persona gratissima — kann bei ihrer lediglich örtlichen und heute vergessenen Bedeutung, hier füglicherweise abgesehen werden.

---

[1]) Adolph Schroedter, der Schwager Lessings, war eben kurz vorher aus Düsseldorf einem Rufe an das Karlsruher Polytechnikum gefolgt, an welchem eine Professur eigens für ihn kreirt worden war.

Unter dem Einfluß all dieser Eindrücke reifte dazumal in mir der Plan zu einer Denkschrift an den Fürsten des Landes, in welcher in ruhig sachlichem, von aller Polemik fernen, aber freimütigem Tone, auf die Bedeutsamkeit von Feuerbachs ganzem bisherigen Wirken hingewiesen und versucht werden sollte, den Vorurteilen und feindseligen Strömungen, die gegen ihn am Orte herrschten, entgegenzuwirken.

Die Schrift ist in der Folge auch ihrer Bestimmung gemäß eingereicht worden, hat aber weder eine Erwiderung, noch sonst irgend eine Folge gehabt.

Meinem Aufenthalt in Karlsruhe schloß sich unmittelbar ein Besuch in Heidelberg an, um der Mutter Feuerbachs Bericht zu erstatten. Von Karlsruhe war freilich an Erfreulichem nichts Bestimmtes zu sagen; einen um so erquicklicheren Teil meiner Botschaft bildete dafür mein auf Rom bezüglicher Bericht.

In Heidelberg war ich längst angemeldet und mit Ungeduld erwartet worden. Der Empfang von Seiten der Mutter war, wie es dem ganzen Wesen der Frau entsprach, schlichtherzlich und einfach. Ihrem Aeußeren nach mußte sie einem Menschenkundigen sofort und überall durch das Distinguierte ihrer Erscheinung auffallen. Wohl nur Wenige sind denn auch der außerordentlichen Frau gegenüber von der stillen Weihe unberührt geblieben, welche dem Wesen geistig hochstehender und in den Prüfungen des Lebens gereifter Frauen eigentümlich zu sein pflegt. In ihrer Gegenwart fühlte man jene geheimnisvolle Macht, welche alles Gemeine und Niedrige aus der Nähe zu bannen vermag.

Frau Feuerbach bewohnte in der Hauptstraße von Heidelberg, nach der Gartenseite zu, einen Teil eines der stattlichen älteren Gebäude, deren es in der schönen Nekarstadt so viele aus dem 17. und 18. Jahrhundert gibt. Aus dem geräumigen Saal, dessen Mitte ein großer Konzertflügel einnahm, führte eine breite offene Glasthüre auf einen großen, von Säulen getragenen Balkon. Mächtige Bäume überschatteten denselben, Epheu und wilder Wein umrankten die Wände, während im Innern ein Flor von seltenen Pflanzen das Licht des Tages dämpfte. Kein Geräusch der Straße drang zu dieser heimlichen Stätte. Dies war „das grüne Plätzchen an der Epheuwand", von dem es im Vermächtnis in einem Briefe aus Florenz heißt: „Glaubt mir, es ist etwas wert auch neben Italien." Wie oft, wenn Heimweh ihn leise beschlich, hatte Feuerbach desselben gedacht, wie schön es sich da träumen und im Geiste arbeiten lasse, während drinnen, an ihrem Flügel sitzend, die Mutter eines von seinen Lieblingsstücken vortrage. So kam es, daß mir an dem Platze zu Mut war, als hätte ich

schon oft da gesessen. Die Dinge die mich umgaben, erschienen mir alle wie längst bekannt, wie der Stoff mir vertraut war, der den Inhalt des Gespräches bildete; vereinigte doch Beide, die da saßen, dasselbe Interesse, derselbe Glaube: der Glaube an die Größe und Zukunft eines Künstlers von Gottes Gnaden, den voll und ganz anzuerkennen, die Welt sich noch widerwillig sträubte.

Vieles ward angesichts der bald bevorstehenden Heimkehr Feuerbachs über Gegenwärtiges und Zukünftiges beraten und geplant, bis es zu scheiden galt. Am Bodensee traf mich bald darauf das nachfolgende Schreiben:

„Heidelberg, 6. Juni 1860.

Lieber Freund!

„Seit Kurzem hier angekommen, sende ich Ihnen an den See meinen herzlichen Gruß, mit der Bitte von Zeit zu Zeit Etwas von sich hören zu lassen.

Lange Beschreibungen zu machen ist nicht meine Sache, ist unter uns auch nicht nöthig. Es wird die Einsamkeit am See Ihnen wohlthun, sowie auch mir Ausruhen wahre heilsame Medizin ist.

Daß Sie in einigen Monaten mich hier einmal besuchen könnten, scheint mir wünschenswerth und nicht unmöglich zu sein. Daß Sie bei mir wohnen, versteht sich von selbst und man könnte vor meiner Abreise viel besprechen, was zu schreiben zu viel Anstrengung kostete.

Es ist manch sonniges Plätzchen auf dem Schloß, was immer schöner aussieht, wenns der liebe Herrgott beleuchtet, als wenn der Bürgermeister alle Feuer Bengaliens heraufbeschwört.

Mein Atelier in Rom mußte ich aufgeben, statt dessen steht es fester als je, daß nur drüben meine Heimath sein kann. In Genua habe ich ein zweites Paradies entdeckt und die van Dykschen Portraits schweben mir vor der Seele."

„Meine Gesundheit ist nicht die beste, aber ich habe festes Vertrauen auf eine glänzende Zukunft."

„Meine Hoffnung sind die Kinderbilder."

„Ich lebe hier sehr zurückgezogen und still, wo wären auch Anknüpfungspunkte."

„Scheffel kommt Ende Juni nach Karlsruhe. Ich werde ihn dort aufsuchen müssen. Ich bin sehr verstimmt über viele Dinge, die ich Ihnen später im alten Vertrauen mittheilen werde."

„Schreiben Sie bald und halten Sie den Kopf in der Höhe."

„Den letzten Abend in Rom in einer Vigna, herrlich gelegen, mit Cardwell,[1]) Rubikonti,[2]) und den Rußen bis Morgens drei Uhr zusammen gewesen. Cardwell sehr gerührt."

„Taufe an Fontana Trevi. So haben mir Fremde ein anständiges Geleit gegeben, während meine Landsleute ꝛc. ꝛc."

„Theodor Heyse[3]) nicht mehr gesehen."

„Großfürstin bei mir gewesen; gekauft nichts, was das billigste ist."

„Schreiben Sie bald und kommen Sie später und gedenken Ihres

„Freundes

Anselm Feuerbach.

In der Folge gelangte die weitere Mittheilung an mich, daß das Madonnabild — vom Künstler »Le reveil« genannt — zur Ausstellung in Karlsruhe eingetroffen sei. Diese Nachricht ließ mich nicht länger mehr zögern zugleich mit dem Freunde ein Werk in seiner mittlerweile erfolgten Vollendung aufzusuchen, auf das er, wenn jemals Einer, das Recht hatte das vielmißbrauchte Wort anzuwenden, es sei mit seinem Herzblut gemalt. Das Bildchen war im vollsten Sinne des Wortes den wechselnden Stimmungen „froh und trüber Zeit" langsam abgewonnen worden und noch spät, im Jahre 1877, als Feuerbach die Denkwürdigkeiten aus seinem Leben niederschrieb, gedachte er desselben ganz besonders als eines seiner Lieblingsbilder, das ihm immer noch in der Erinnerung teuer sei.

Die Anfänge des Bildes weisen bis auf Venedig zurück. Es war in der ersten Untermalung nach Florenz und von hier nach Rom mitgewandert, ist jedoch erst nach Beendigung der geschilderten langwierigen Studien nach der nackten lebendigen Kindergestalt und nach Vollendung der beiden großen Kinderfriese wieder vorgenommen und im Winter 1859 auf 1860, kurz vor seiner erstmaligen Heimkehr aus Rom vollendet worden. „Es wird Dich freuen," schreibt Feuerbach um diese Zeit aus der ewigen Stadt an seine Mutter, „die Madonna ist auf der Leinwand und die Kinder musizieren, daß Du es in Deine Ohren hinein hörst. Mir musizieren sie im Kopfe seit ich von Venedig weg bin, denn von dort habe ich das Bild, ohne es selbst recht zu wissen, hierher mitgetragen und ich glaube es ist Schuld an der ganzen übrigen Kindermusiziererei. Jetzt wird es Ruhe geben."

Nahezu ein Rundbild, zeigt le Reveil die Mutter mit dem Christuskinde im Schoße, auf einer Felsbank sitzend, mit der Aussicht auf eine offene

[1]) Cardwell, ein englischer Bildhauer.

[2]) Rubiconti, ein römischer Mosaizist.

[3]) Theodor Heyse, Oheim Paul Heyses.

Campagna. Dieser Hauptgruppe sind drei kindliche Engelsgestalten beigeordnet, die eine zur Rechten, die beiden andern zur Linken der Madonna, die mit Gesang und Saitenspiel ein Ständchen aufführen, dessen Klänge das Kind im Schoße der Mutter eben erweckt zu haben scheinen. Das lauschend Behagliche in der Bewegung des Kindes, die helle Begeisterung in den Köpfen der kleinen Musikanten und die Mutter selbst, die mit zur Erde gesenktem Blick wie seelig vergessen den Himmelsklängen zu lauschen scheint, sind geradezu unübertroffen; denn es ist eben mehr als nur äußerliches Thun und Treiben, es ist ein innerliches, gleichsam das ganze Bild durchklingendes musikalisches Leben, was ihm einen so eigentümlich geheimnisvollen Reiz verleiht.

„Ich bin begierig", heißt es in dem bereits citierten, unmittelbar vor Absendung des Bildes geschriebenen Briefe Feuerbachs aus Rom, „Ich bin begierig wie Eure steinernen deutschen Herzen sich zu meiner süßen Madonna verhalten. Leider muß ich sie schicken;" schließt er, wie in banger Vorahnung über die Zukunft des Bildes, seine besorgte Epistel.

Er sollte bald zur Genüge erfahren, wie weit die heimische Welt Blick und Verständnis für die Vorzüge des Werkes bekundete. Zwei Jahre sollte es Deutschland durchwandern, ohne einen Herrn zu finden. Schmerzlich bewegt ruft der Künstler einmal darüber aus, wie leid ihm seine Madonna thue. „Wenn die Mutter mit dem Kinde, von Kindern umgeben, die Herzen nicht mehr rührt, was bleibt dann noch übrig?"

Das Bild ging schließlich ins Ausland und hier wurde es von Obrist Rothpletz in Aarau, einem Freunde der Feuerbach'schen Familie um den Preis von 1000 Francs erworben. „Wenn Anselm," so schrieb der Käufer bei dieser Gelegenheit an die Mutter des Künstlers, „wenn Anselm es nicht bereits schon ist, so wird er der größte Maler unseres Jahrhunderts werden."

Niemand, keine Galerie, kein Kunstverein in Deutschland achtete des Bildes, noch seines Urhebers.[1]) Und doch traf diesmal keineswegs zu, was dem Künstler so gern von Feind und Freund zum Vorwurf gemacht wurde, daß er durch die Wahl seiner Stoffe und indem er immer zu sehr ins Große gehe, den Verkauf seiner Arbeiten erschwere. Das Maß des Bildes betrug keine zwei Fuß in der Höhe; der Gegenstand war ein aller

[1]) Eine Variante des Bildes befindet sich in der v. Schackschen Galerie, von der an späterer Stelle die Rede sein wird. — Von dem Orginalbilde ist in der zweiten Lieferung der Stichausgabe von Werken moderner Meister der Dresdener Galerie, mit begleitendem Texte von Wold: v. Seydlitz, ein schöner Stich von der Hand des Kupferstechers Eduard Büchel erschienen.

Welt wohlvertrauter — — —; aber unmittelbar nach dem Tode des Meisters beeilte man sich, das Bild für die Dresdener Galerie, wenn ich recht unterrichtet bin, für den zwölffachen Betrag des Preises zu erwerben, den es dem Künstler nach Jahren des Wartens „aus freundlichen Rücksichten" eintrug. Es ist nicht auszudenken, welche Zinsen eine solche Summe in der Hand des Lebenden getragen haben würde.

Noch unter dem unmittelbaren Eindruck des liebenswürdigen Werkes traf ich in Heidelberg ein.

An die erstmalige Begegnung mit Feuerbach auf heimatlichem Boden knüpft sich zunächst für mich die freundliche Erinnerung, daß an Stelle der aus Gewohnheit bis dahin festgehaltenen Anrede Sie, das vertrauliche Du ohne Absicht und Uebereinkunft sich zwischen uns einstellte und einbürgerte. „Sieh!" äußerte er dabei gegen seine Mutter, seine Bewegung unter einem halb scherzhaften Ton verbergend, „als ich ihn vor vier Jahren kennen lernte, hatte er noch einen dichten und tiefen Haaransatz. Die Sorge um mich hat ihn ihm so gelichtet; aber so es mit rechten Dingen zugeht, vergüt' ich ihm jedes um mich verlorene Haar doppelt und dreifach."

Ich fand meinen Freund körperlich sehr erholt. Wenn das Gefühl des langentbehrten heimatlichen Behagens, das ihn hier erfüllte, trotzdem nicht immer stark genug war, um ihn vor jähen Stimmungswechseln zu behüten, und sich nach wie vor eine gewisse Unruhe bei ihm geltend machte, so gab es dafür mehr als ausreichende Gründe. Einmal war die Nachwirkung und die Erinnerung an die grausamen Jahre und Erfahrungen in Venedig und Rom doch nicht so rasch ganz zu verwinden gewesen und auf der anderen Seite war der Ausblick in die nächste Zukunft noch keineswegs so wolkenlos, um nicht ein Gefühl der Unsicherheit zu rechtfertigen. Er war zwar vom Großherzog in Baden-Baden überaus gütig in Audienz empfangen worden; zu einem greifbaren Ergebnis hatte dieselbe jedoch in keiner Richtung geführt. Von der Absicht eines bevorstehenden Ankaufs der Madonna, worüber das Gerücht ging, war keine Rede gewesen. Dazu kam, daß in Weimar, wohin auf Wunsch des dortigen Landesherrn die beiden Kinderfriese von Rom aus zunächst gegangen waren, der Einfluß von Böcklin und Begas[1]) nicht ausgereicht hatte, um den Ankauf der Bilder durchzusetzen. Beide befanden sich bereits auf dem Wege nach Berlin; Grund genug, um die anfangs gehegten hochgespannten Hoffnungen etwas

[1]) Böcklin und Begas waren inzwischen an die in Weimar unter des Grafen v. Kalkreuth Leitung begründete Kunstschule berufen worden und eifrig bemüht, auch Feuerbach für dieselbe zu gewinnen.

herabzustimmen. Trotzdem stehen die Tage unseres erstmaligen Zusammenseins in der Heimat, so einfach auch der äußerliche Verlauf derselben war, als überaus freundliche, wie von gestern in meiner Erinnerung. Die Monate, die Feuerbach in Deutschland zu verbringen pflegte, sollten wirkliche Ruhemonate sein; aber sie waren dies nur scheinbar, im Sinne äußerlicher Unthätigkeit, denn von der unausgesetzten geistigen Geschäftigkeit, mit der er seinen künstlerischen Zukunftsplänen nachhing, zeugte das beständige Spiel und die Beweglichkeit der Hände, mit denen er in der Vorstellung das Geschäft des Malens verrichtete. So sehr war er in späteren Jahren gewohnt und fähig, in dieser Weise geistig vorzuarbeiten, daß er auf Wochen hinaus für Rom das täglich zu leistende Pensum der wirklichen Arbeit vorauszuberechnen und aufs Genaueste einzuhalten vermochte. Im Uebrigen las er in solchen Zeiten viel; am liebsten Dinge, die im Allgemeinen geeignet waren seine Phantasie anzuregen. Alles rein Theoretische, Reflektierte oder Kritische, wenn es nicht in Goethes anschaulicher Art, oder in der künstlerischen Weise seines eigenen Vaters vorgetragen war, widerstrebte seinem plastischen, aufs Positive gerichteten Sinn. Eigentliche Lieblingsschriftsteller hatte er nur zwei: Goethe und Shakespeare; aber auch Dante und Ariost waren ihm vertraut.

Gemeinsam mit ihm, oder im Verein mit seiner Mutter und Schwester unternommene Spaziergänge, die uns gewöhnlich aufs alte Schloß führten, füllten einen Teil unserer Tage aus.

Ueber Feuerbachs einzige Schwester und das Verhältnis beider Geschwister zu einander, entwirft er selbst in seinen Lebensaufzeichnungen ein gar reizvolles Bild aus der früheſten Jugendzeit. Er nennt sie ein zartes Geschöpfchen, feingliederig, voller Beweglichkeit, geistig hochbegabt, voll Witz und Phantasie und voll Leidenschaftlichkeit. Sie war einige Jahre älter als ihr Bruder. Nach einem Bilde aus ihrer ersten Jugendzeit zu schließen, das neben dem des Vaters hing, beides, wie wir wissen, frühe Arbeiten Feuerbachs, mußte sie in der seltenen Fülle ihrer blonden Haare eine höchst anziehende Erscheinung gewesen sein.

Ohne Frage war sie in ihrer Art ebenfalls ein ungewöhnlich begabtes Wesen, sie lebte aber, so sehr sie auch in abgöttischer Verehrung an ihrem Bruder hing, mit ihren eigenen Sorgen und in ihrer eigenen Welt, seitab von den Kämpfen desselben ihr Sonderleben. Der durch Geschlechter vererbte Dämon der Feuerbachschen Natur, das was der Bruder die Rasse zu nennen liebte, beherrschte eben auch sie; aber ihr war die Gabe versagt, ihre Innenwelt frei auszugestalten, und so aus dem Banne der eigenen übergeschäftigen Phantasie heraus im Kunstwerk den erlösenden Ausweg

zu gewinnen. Völlig abweichend von der Art ihres Bruders, der in seinem ganzen Leben nur ein einziges unteilbares Interesse und Ziel gekannt hat, trieb es sie ruhelos aus einer Richtung in die andere. Nachdem sie eine Reihe von Sprachen spielend erlernt (Philologen nannten sie darin ein Phänomen), war es jetzt die Musik, der sie mit leidenschaftlicher Hingabe täglich acht bis zehn Stunden des Studiums widmete, um sich schließlich einige Jahre später auf Aquarellmalerei zu werfen, mit der sie in den bescheidenen Grenzen des Stilllebens sich als Lehrerin eine Existenz in Freiburg i. B. gründete.

Ihr Bruder ließ sie stets ruhig und gütig, ohne ein Wort der Ein- oder Widerrede, in ihrer Weise gewähren. Im Grunde haben beide Geschwister innig aneinander gehangen und der frühzeitige, 1873 zu Freiburg erfolgte Tod der Schwester, der mit dem Antritt der Stellung Feuerbachs in Wien zusammentraf, hat seinem Herzen eine tiefe und nachhaltige Wunde geschlagen.

Eine Verwundung anderer Art trug er aus den Tagen seines Heidelberger Aufenthalts davon. Feuerbach hatte zwei Portraits zu malen unternommen. Es handelte sich um ein Schwesternpaar; beide jung, und so verschieden sie auch unter sich waren, Jede in ihrer Art eine Schönheit. Die Jüngere, dunkelhaarig, eine glänzende Salonerscheinung; die Aeltere, blond, eine Holbeinsche Gestalt. Aber die Arbeit fing an aus den verschiedenartigsten Gründen auf Feuerbach zu drücken und wollte nicht zu Ende reifen. Daß er keinen geeigneten Raum zum Malen hatte finden können, war das geringste gewesen; bedenklicher war, daß sein Herz sich der Aelteren leidenschaftlich zuzuwenden angefangen hatte und zwar in dem Augenblick da diese dicht davor stand, ihr vor Jahren einem Anderem gegebenes Wort einzulösen. — So wie die Verhältnisse lagen, galt es zu entsagen.

Die Tage meines Aufenthalts in Heidelberg neigten zu ihrem Ende. Feuerbach hatte anfänglich die Absicht gehabt, mich nach Karlsruhe zu begleiten, um meine dortigen Freunde kennen zu lernen, von denen er wußte, daß sie ihm wohlwollten und ihn hoch hielten. Er entschied sich aber, zuvor Bericht aus Frankfurt abzuwarten, wo der Verkauf eines Studienkopfs in Aussicht stand. Kaum nach Karlsruhe zurückgelangt, erhielt ich, mit der Meldung von seinem bevorstehendem Besuch, die Mitteilung, daß aus dem geheimen Kabinet kurz und trocken, ohne Hinzufügung eines freundlichen Wortes, der Bescheid eingelaufen sei, S. K. H. der Großherzog wollten nicht geruhen die Madonna anzukaufen. Die Minierarbeit der Gegner war offenbar bereits im besten Gang und von dieser Seite nichts

zu hoffen. Unter solchen Umständen war zu überlegen, ob nicht der Versuch, einige Monate in Frankfurt zu leben und zu arbeiten, als eine nicht gar zu unerträgliche Sache ins Auge gefaßt werden sollte; denn abermals ohne einigermaßen ausreichende Mittel nach dem fernen und unsichern Rom zu ziehen, ließ von einem dortigen Aufenthalt wenig Gutes erwarten. Ein Bildnis, das Feuerbach 1859 in Rom von einer Dame aus einem angesehenen Hause Frankfurts gemalt hatte[1]), ließ ähnlichen Aufträgen daselbst entgegensehen.

Folgenden Tages traf Feuerbach in Karlsruhe ein. In der Familie, bei welcher ich wohnte, war er rasch heimisch. Er fühlte sich unter guten Menschen und in seinem Wesen verstanden. Besonders die Frau des Hauses, für die er in der Folge immer eine große Anhänglichkeit an den Tag legte, verstand es wie Wenige, mit dem ihr eigentümlichen gemütstiefen Humor jederzeit die bösen Geister aus seiner Nähe zu bannen. Sie hatte schon vor Jahren, gleich in der ersten Zeit meiner beginnenden Beziehungen zu Feuerbach, seinem darbenden Künstlerherzen durch briefliche Aeußerungen wohlgethan, indem sie, — diese Beziehungen im Voraus als ein besonderes Glück für mich bezeichnend — ihrer Bewunderung für ihn als Künstler rückhaltlos dahin Ausdruck lieh, daß seine Schöpfungen, was die Welt auch Thörichtes dagegen vorbringen mochte, sie stets magisch und magnetisch angezogen hätten; so besonders seine Poesie, deren mächtige Gestalt gerade durch das, was Andere starr und leblos an ihr gefunden, sie durch etwas Uebermenschliches, Gedankenartig-Unnahbares gefesselt habe.

Feuerbach war nicht für Lob in jeder Form empfänglich und dankbar. Platte Schmeicheleien und wortreicher Enthusiasmus waren ihm sogar geradezu lästig. Um so dankbarer war er daher, wo er auf wirkliche und ernste Teilnahme stieß, und dies um so mehr, als im Großen und Ganzen die meisten seiner Verehrer zu den vornehm *stillen* Leuten zählten, und ihm in Folge dessen von den Wirkungen seiner Kunst selten eine andere Kenntnis zufloß, als diejenige, die von seinen weniger zurückhaltenden und vorsichtigen Widersachern ausging. Daß ihm ein so aufmunterndes Wort, eine so bedingungslose Anerkennung gerade aus Karlsruhe zukam, an welchem Ort er sich mit besonderem Kummer so mißverstanden wußte, ließ ihm dieselbe „wie eine Stimme aus der Wüste" doppelt wertvoll erscheinen und schwerlich hatte er die Erinnerung daran verloren. So sehr er sich nun auch bemühte, an Allem, was um ihn her vorging, heitern Anteil zu nehmen, so war doch nicht zu verkennen, daß er zerstreut und mit seinen Gedanken offenbar häufig weitab von dem war, was ihn unmittelbar umgab. Wie tief ihn auch die Ablehnung der Madonna schmerzte und verletzte, von

[1]) Lebensgroßes sitzendes Kniestück. Besitzer Herr Dr. Stiebel in Frankfurt.

der er geglaubt hatte, „daß sie ihm die Herzen der Welt im Sturm gewinnen werde", es war nicht dies allein, und auch nicht das Gefühl der Sorge, das ihn innerlich nicht frei werden ließ, sondern er war ausruhensmüde und strebte nach der Arbeit. Ich wußte, die Gestalten des platonischen Gastmahls, der Iphigenie, der Pietä und gar Vieles noch außer denselben, beschäftigten unablässig seine Seele und forderten Leben und Dasein von ihm.

Zur Zerstreuung gingen wir abends in eine Vorstellung des Tannhäuser, eines der Welt damals noch wenig vertrauten und schwer angefeindeten Werkes. Feuerbach fühlte sich besonders von der Szene nach dem Vorspiel aufs Tiefste erschüttert, wie nach den friedlichen Klängen der Schalmei und des abziehenden Pilgerchors, Tannhäuser von Lebens-, Lenz- und Heimatsgefühl bestürmt, in den Ruf ausbricht: „Allmächtiger, Dir sei Preis! Groß sind die Wunder Deiner Gnade." Auch er hatte es in seinem Leben erfahren, daß solche plötzliche seelische Wandlungen möglich sind. „So war auch mir zu Mut," äußerte er auf dem Heimweg, „als ich, zerschlagen gleich einem Schiffbrüchigen, aus den schweren inneren und äußeren Kämpfen meines Pariser Aufenthalts heimkehrte, um in der Heimat, unter dem Dache der Mutter Heil und Rettung zu suchen. In jenem Augenblicke wußte auch ich, daß ein völlig neues Leben für mich anhebe, und wenn ich Wort gehalten und mir selbst treu geblieben bin, so dank ich es neben meiner Kunst ihr, denn ich habe mich seitdem bei Allem gefragt, was würde deine Mutter dazu sagen?"

Folgenden Tages wurde im Verein mit den neugewonnenen Freunden ein heiterer Ausflug durch Wald und Wiesen nach dem benachbarten Durlach unternommen, zugleich zum Geleite für Feuerbach, der von dort aus seine Rückreise nach Heidelberg antrat. Zu dauerndem Abschied, wie er glaubte. Allein nach kurzer Zeit erhielt ich an den Bodensee, wohin ich inzwischen zurückgekehrt war, Bericht über einen zweiten Besuch Feuerbachs bei den Karlsruher Freunden; daß er bei dieser Gelegenheit über Alles, was ihn nach innen und außen bewegte, mit rührender Offenheit die vertraulichsten Bekenntnisse und Mitteilungen gemacht, seine Stimmung aber dabei zuweilen in furchtbares Dunkel umzuschlagen gedroht habe. Nur durch Einhaltung des goldenen Mittelweges zwischen Ernst und Scherz sei es doch immer wieder gelungen, die angeborene Munterkeit seiner, an Mozartsches Wesen gemahnenden Natur herauszulocken.

Nach seinen Mitteilungen hatte der geplante Aufenthalt in Frankfurt sich zerschlagen. Die für einen längeren Zeitraum sich unabweislich aufdrängende Atelierfrage hatte zu keiner Lösung geführt. Aber auch von derselben abgesehen, wäre das Projekt doch wohl an Feuerbachs augen-

blicklicher Stimmung gescheitert. Zur Portraitmalerei, als einem bloßen Auskunftsmittel, in berechneter Absicht seine Zuflucht zu nehmen, würde er sich trotz seiner unerfreulichen Lage doch nicht haben entschließen können, so sehr ihn dieselbe unter anderen Voraussetzungen hätte anreizen mögen. Dazu dachte er zu hoch von der Aufgabe des Portraitisten. Um auf diesem Gebiet mit wirklichem Glück und künstlerischen Erfolg arbeiten zu können, bedurfte es nach seiner Ansicht, die er zu den verschiedensten Zeiten aussprach, in erster Linie eines gewissen Gefühles der Sicherheit, noch mehr nach Außen hin als nach Innen; denn der Künstler habe dabei, ähnlich wie der Schauspieler, wenn auch in einem andern Sinn, seine ganze Persönlichkeit mit einzusetzen. Man könne wohl oft selbst in schiefen Lebenslagen jene glückliche Selbstvergessenheit, jene innere Freiheit gewinnen und behaupten, die zur Hervorbringung eines ächten Kunstwerks unerläßliche Vorbedingung sei, ein anderes aber sei es, wenn man unter dem Gebot des Augenblicks in den Dienst Dritter gestellt sei, die nicht nur, so zu sagen, auf Kommando gemalt, sondern gleichzeitig auch noch angenehm unterhalten sein wollten. Was Feuerbach aber mehr als alle derartigen Erwägungen für eine solche Aufgabe der nötigen inneren Ruhe beraubt haben würde, waren wohl zunächst die ihn beschäftigenden großen selbständigen Pläne, die ihm daher wohl oder übel immer wieder den Gedanken an die Rückkehr nach Rom nahe legten. So erhielt ich denn unverhofft die Mitteilung, er reise Samstag den 13. Oktober (1860) nach Friedrichshafen, um von da aus nach Italien weiter zu fahren. Wollte ich hinüberkommen, würde es ihm die größte Freude sein. Er würde dann noch bleiben, da wir doch viel zu besprechen hätten und diese Reise mehr oder weniger auf Tod oder Leben unternommen werde. „Heute Abend," lautete die Nachschrift, „höre ich in Mannheim noch den Orpheus, um mit musikalischen Klängen zu scheiden."

Die Reise nach Rom schien somit fest beschlossen, aber offenbar in einer Stimmung, die der eines Verurteilten glich. Es war der Zwiespalt der sein ganzes Leben erfüllen sollte, der hier zu Tage trat, in der Sehnsucht des Künstlers, die ihn nach dem Süden zog, und der Liebe zur Heimat, die ihn mit dem Herzen diesseits der Alpen festhielt.

Ich ermangelte nicht, mich rechtzeitig einzufinden. Feuerbach langte spät daselbst an. Ich hatte ein gemeinsames Zimmer für uns in einem nah am Ufer gelegenen Gasthof genommen. Die Witterung war stürmisch und die Brandung des Sees, über dem bereits tiefe Nacht lagerte, toste unter unsern Fenstern. Feuerbach fühlte sich seltsam davon bewegt und gedachte Venedigs. Ich fand ihn sehr verändert. Eine hochgradige Erregtheit machte sich bei ihm geltend. Sein Aussehen war nicht mehr das beste.

Es gehörte zu seinen charakteristischen Eigentümlichkeiten, daß er unter dem Einfluß heftiger Gemütsvorgänge von heute auf morgen, je nachdem ihn dieselben drückten oder erhoben, um Jahre gealtert oder verjüngt erscheinen konnte. Der Gedanke, nach Rom zurückkehren zu sollen unter kaum günstigeren Voraussetzungen, als vor vier Jahren, lastete mit erdrückender Schwere auf ihm; denn heute stand ihm die Erfahrung und Erinnerung zur Seite an Das, was er um jenes Schrittes willen Alles erlitten. Was damals den Künstler angezogen, das lockte ihn auch heute noch und vielleicht mit doppelter Gewalt, nachdem er es kennen gelernt. Aber damals hatte ihn eine stille Hoffnung dem Unbekannten entgegengeleitet, heute dagegen erfüllte ihn ein klarbewußtes Grausen vor dem Bekannten. Wer durfte und mochte die Verantwortung auf sich nehmen seine Entschließung bestimmen zu helfen? Noch hieß „Rom oder München" die Losung. Zwei Tage bereits erwogen wir alle Für und Wider. Schließlich entschied sich Feuerbach doch zu einem Versuche mit München und so schieden wir von einander.

Es folgte die Zeit, in welcher er, von München lebhaft angezogen, ein Atelier daselbst suchte, aber leider keines finden konnte. Infolge dessen meldete er nach Heidelberg seinen erneuten Beschluß nach Rom zu gehen, jedoch mit so sichtbarem Widerstreben, daß deutlich daraus hervorging, von welch peinlichen Zweifeln und innerlichen Schwankungen er fortgesetzt gefoltert wurde. Sein ausdrücklicher und sehnlicher Wunsch war immer noch, in einem Orte von Deutschland malen zu können, bis in München Raum wurde. Er befolgte daher schließlich den Rat, die Wirkung einer Anfrage in Karlsruhe abzuwarten.

Die aus dem dortigen geheimen Kabinet eintreffende Antwort lautete freundlich und enthielt das Anerbieten eines freien Ateliers. Die Nachricht ging mit Depesche nach München; allein fünf Tage verstrichen hierauf ohne irgend ein Lebenszeichen von Seite Feuerbachs, so daß es den Anschein gewann, als sei ihm der wohlgemeinte Ausweg mit Karlsruhe, der ihm wenig Vertrauen eingeflößt zu haben schien, in der letzten Stunde leid geworden und er nun doch nach dem Süden abgereist, vielleicht mit der Absicht, erst von Genua aus zu schreiben. Aber er hatte sich keineswegs nach Rom, sondern umgekehrt nach der Heimat auf den Weg gemacht, um unverhofft und in freudigster Stimmung in Heidelberg einzutreffen. Das Traurige dabei war nur, daß man in Karlsruhe etwas versprochen hatte, was man nicht besaß, nämlich ein Atelier. So blieb unserm Freunde, wenn er endlich zur Arbeit kommen wollte, zu guterletzt doch nichts Anderes übrig, als mit geschmälerten Mitteln so rasch wie möglich nach Rom zu eilen, wollte er nicht Gefahr laufen sein Atelier daselbst vermietet zu finden.

Achtes Kapitel.

Zweiter römischer Aufenthalt.

Nach der eben vorausgegangenen Schilderung der Vorgänge am Schlusse des Jahres 1860 wird sich Jedem die Ueberzeugung aufgedrängt haben, daß Feuerbach keineswegs leichten Sinnes sein Vaterland zum zweitenmal darangab. Es hatte ihn schwere innere Kämpfe gekostet, bis er sich zu einer zweiten Romfahrt zu entschließen vermochte. Nur die damaligen, mehr als kleinlichen Verhältnisse in Deutschland, insbesonders aber in seiner engeren Heimat, hatten Schuld daran, daß er sich aufs Neue der Fremde zuwandte. Die ersten Nachrichten aus Rom klangen auch nichts weniger als tröstlich. Aengstlich und niedergedrückt schildert er den Zustand der Stadt; sie sei wie todt, keine Fremden anwesend und alle Bekannten melancholisch. Zum Glück sei wenigstens sein Atelier nicht vergeben gewesen.

Sein Sinn blieb vorerst noch auf München gerichtet. Nach seinem Wunsche sollte daselbst jetzt schon wegen eines geeigneten Arbeitsraumes Auftrag gegeben werden, da er, wenn irgend thunlich, im Mai kommenden Jahres auf die Dauer dahin überzusiedeln beabsichtigte.

Der lebenden Generation dürfte kaum mehr recht verständlich sein, daß die Atelierfrage, besonders für einen Künstler, der das Bedürfnis fühlte ins Große zu gehen; in jener Zeit ein wahres Leiden zu bilden vermochte. Insoweit es außerhalb der Akademien überhaupt Ateliers im heutigen Sinne gab, waren sie entweder Eigentum einzelner begünstigter Künstler, oder sonst in fester Hand, und Jahre konnten vergehen, bis ein solches durch Zufall frei wurde. Der Künstlerstand war damals noch viel zu spärlich vertreten und sein gesellschaftliches und bürgerliches Ansehen in Deutschland viel zu gering, als daß die ohnehin noch sehr mäßig entwickelte geschäftliche Spekulation ihre Rechnung auf denselben hätte gründen mögen.

Die Ausführung des Münchener Planes scheiterte indessen noch an weiteren Ursachen. Vor allem waren es die pekuniären Verhältnisse, die Feuerbach in den nächsten Zeiten nach keiner Seite hin eine freie Entschließung gestatteten, so daß selbst der ersehnte Besuch in Heidelberg während der folgenden zwei Jahre unterbleiben mußte. Zugleich aber gewannen, bald

nach seiner Rückkehr nach Rom, unvorhergesehene Interessen Einfluß auf ihn; Interessen, die ihm Leben und Kunst in einem völlig neuen Licht erscheinen ließen. Es war um diese Zeit, daß Nanna in seinen Lebenskreis trat, um von hieran für die nächsten sieben Jahre bestimmend auf Feuerbachs ganzes Dasein einzuwirken.

Wir haben seiner ersten Begegnung mit dieser Frau bereits bei früherer Gelegenheit gedacht. Die beginnenden Beziehungen zu ihr, ursprünglich rein künstlerischer Natur, wuchsen sich erst allmählich zu dem Verhältnis aus, das der Welt in der Folge so reichlichen Anlaß zu Angriffen auf den Künstler bot.

Wer von Mutter Natur mit einer ganz bestimmten Aufgabe ins Leben gestellt ward, den führen die zwingenden Ansprüche des eingeborenen Berufes zuweilen unvermeidlich zum Bruche mit den Einrichtungen der Gesellschaft. Das Recht dazu nimmt sich der Mensch freilich immer auf seine Gefahr hin; die Mitwelt wird es ihm niemals zugestehen. Erst die Nachwelt, die in der Lage ist, Schuld und Verdienst gegeneinander abzuwägen, lernt, indem sie Alles begreift, auch Alles verzeihen. Feuerbach äußerte sich selbst über dieses Verhältnis, als es sich bereits — nicht durch seine, sondern durch Nannas Schuld gelöst hatte und der Bruch noch schmerzlich in der Seele des Künstlers nachzitterte: „Wer mich kennt, dem brauche ich nicht erst zu sagen, daß ein Wesen, das mich in solcher Weise an sich zu ketten vermochte, nichts Gewöhnliches sein konnte. Ich würde mich für immer mit ihr verbunden haben, wenn eine Scheidung und Wiedervereinigung damals in Rom nicht zu den unmöglichen Dingen gehört hätte".

Es liegt in der Natur der Dinge, daß die Frauen über einen Künstler von den Anlagen Feuerbachs, der sie zu verherrlichen in so hohem Maße berufen war, auch eine besondere Macht ausüben mußten. Ist doch der Künstler ihrem Einfluß ohnehin doppelt unterworfen, nicht allein menschlich durch die Bedürfnisse des Herzens, sondern auch durch die Forderungen seiner schaffenden Phantasie. Und so hat denn auch Feuerbach überall, wo die Frauen ernster in sein Leben eingriffen, den Zoll stets doppelt bezahlt, als Künstler und als Mensch mit seinem leidenschaftlichen Herzen.

Man hat geglaubt, jene Frau als seiner nicht würdig bezeichnen zu müssen, und der Verlauf der Dinge schien diese Annahme bestätigen zu wollen. Allein nicht darauf kam es dabei an, wie sie der Welt erschien, sondern auf das, was sie in Feuerbachs Vorstellung und Schätzung war. Mochte den Künstler, zu dessen Herzen hundert Wege durch die gefährlichen Regionen der Phantasie führen, der Zauber der künstlerischen Erscheinung menschlich im Urteil irre leiten, vor der Gefahr zu sinken und sich zu ver-

lieren, war er geschützt durch das angeborene Bedürfnis, alles was in seinen Lebenskreis trat, mit verklärenden Künstlersinnen zu betrachten. Die Macht seiner Persönlichkeit, sonst groß genug um Jeden, dem er ernstlich näher trat, adelnd über sein gewöhnliches Maß hinauszuheben mag Nanna gegenüber, wenigstens für die Dauer versagt haben, und gewiß war es mit die Erinnerung an sie, die ihn später die Worte niederschreiben ließ: „Es gibt wenige Frauen, welche fähig sind den Mann um des Genius willen zu lieben. Es ist die Person und der Erfolg, was sie begehren". Zu diesen, nicht zu jenen wenigen selbstlosen Wesen gehörte auch Nanna. Sie war eine jener Frauen, die im befriedigten Bedürfnis nach äußerem Glanze all jenen Zauber des Weibes zu entfalten wissen, der den Künstler lockt, aber nicht fähig sind, jener wahren Liebe, die sich am stärksten erweist, wo es zu entsagen und Opfer zu bringen gilt. Feuerbach hatte in seiner chevaleresken Art Nanna zu ihrem und seinem eigenen künstlerischen Genügen, mehr als seine Lage es rechtfertigte, mit diesem Glanze umgeben. Als dann das Glück sich treulos von ihm gewendet zu haben schien, wandte auch sie sich treulos von dem Freunde, um, selbst betrogen, bald darauf im Elend unterzugehen. Was sie aber dem Künstler gewesen, das steht in seiner Kunst geschrieben, in der sie fortleben wird, wie Mona Lisa, die Fornarina oder Lavinia.

In der Erfahrung, die sich für Feuerbach an Nanna knüpfte, wurzelte zur guten Hälfte seine niemals überwundene Sehnsucht nach der Frau, wie sein Herz sie forderte. Niemand hat echte Weiblichkeit tiefer verehrt, als er. Von allen im Leben erstrebenswerten Gütern erschien ihm, nächst Ruhm und Unsterblichkeit, der Besitz eines edlen Weibes das Begehrenswerteste. Italienischer Weiblichkeit gegenüber hatte er's menschlich tiefer und tiefer empfinden lernen, daß es doch immer nur der Künstler war, der ihr, und dem sie angehörte, während allein eine deutsche Frauenseele ihm Alles hätte sein können. Aber die Kunst, „die strenge göttliche Geliebte," stand der irdischen immer im Wege, und so sollte diese Sehnsucht ihn bis an sein Lebensende begleiten. Noch spät gibt er in seinen Lebensaufzeichnungen dieser Empfindung Ausdruck in den rührenden Worten: „Hoch oben über dem kleinlichen Getriebe alltäglicher Sorgen ein wahrhaftiges Künstlerleben in Glanz, Ehre und Reichthum — und dies Alles auf ein liebes, schönes Haupt niederlegen, das ließe ich mir gern gefallen; sonst lieber allein den Flug zur Sonne wagen und mit verbrannten Flügeln in Nacht versinken, wenn es nicht anders sein soll."

So wenig die Beziehungen Feuerbachs zu Nanna ihm menschlich zu bleibendem Gewinn gereichen sollten, so dauernd und segensreich war ihr Einfluß auf den Gang seiner künstlerischen Entwicklung. Die Wandlung seiner Anschauung auf das Stilvoll-Große knüpft unmittelbar an sie an. Hehre Gestalten, die bis dahin nur halb traumhaft seine Seele bewegt hatten, deren Verwirklichung einer fernen Zukunft vorbehalten schien, gewannen über Nacht unwiderstehliche Gewalt über sein ganzes Dichten und Denken, und forderten stürmisch Leben und Dasein von ihm. Die Gestalten der Iphigenie und Pietà, des platonischen Gastmahls und der Amazonenschlacht drängten aus der Dämmerwelt seiner innern Vorstellungen in den lichten Vordergrund. Doch nur unter den härtesten Kämpfen wurden in den nächstfolgenden zwei Jahren den Verhältnissen von Stufe zu Stufe Mittel und Stimmung abgerungen für die wirkliche Ausgestaltung der Iphigenie [1]) und der Pietà [2]).

Als typisch für alle übrigen möge einer von den Briefen Feuerbachs aus dieser Zeit seinem wesentlichen Inhalte nach an dieser Stelle Aufnahme finden: „Durch das Nichteintreffen des Aarauer Geldes" (die Kaufsumme von 1000 Frcs. für das Madonnenbild) „bin ich in schlimme Situationen hineingerathen. Trifft es endlich ein, so ist es zu spät, da ich viel zu zahlen habe. Daß ein neues Bild fertig ist, weißt Du; zum Schicken habe ich keine Lust mehr. Wenn ich so viele Arbeiten liefere, so brauche ich immer Geld in der Hand und reichlich, da ich es ja dreifach einbringe. Habe ich es nicht, so male ich mit verstörtem Kopf und Herzen und das ist dann reiner Verlust." — — „Ich habe viel schlaflose Nächte, das Glück liegt so nahe und ich habe es eigentlich und bin doch so unglücklich. Vor der hoffnungslosen Wirklichkeit stürzen alle schöne Träume und Ideale zusammen. — Ich habe in letzter Zeit Unglück mit der Arbeit, weil ich in steter Sorge bin, ach und meine Natur ist nicht für Armut gemacht. Sie lähmt den Flug der Seele und zuletzt, wenn man keinen Erfolg sieht, gehen einem auch die Gedanken aus. Von der Iphigenie kann keine Rede mehr sein, es fehlt die Begeisterung und Liebe. — Ich habe Dir nicht schreiben wollen und thue es nur, daß meine Gedanken bei Dir ausruhen und mich das vergessen machen, was mich quält. Ich arbeite an kleinen Sachen zum Verkauf, da ich nicht mehr daran denken kann, Großes zu unternehmen. Bis zu 30 Jahren ist man hoffnungsvoll und geht darauf los, nachher wenn die schönste Zeit vorbei ist und keine Resultate sich vorfinden, wird

[1]) Besitzer Herr Dr. Konrad Fiedler in München.
[2]) In der Schackschen Galerie in München.

man ernstlich besorgt und die Sorge ist der Tod der Kunst und des Menschen."

„Ich möchte fort von Rom, so lieb ich es habe. Ich weiß, daß es Unrecht ist Dir all das Zeug zu schreiben, doch liebe Mutter, wen habe ich denn sonst in der weiten Welt als Dich. Nehme meinen Brief freundlich auf und schreibe mir bald etwas heiteres und liebenswürdiges, ich hab's so nöthig."

Solcher Art waren die Verhältnisse, unter welchen die beiden großen Arbeiten allmählich entstanden und zu Ende reiften.

Wir wenden uns zunächst der Iphigenie zu, die das künstlerische Haupterträgnis des Jahres 1861 auf 1862 bildet.

Die Iphigenie gehörte zu jenen Gestalten in Feuerbachs Phantasieleben, von denen er zu sagen liebte, daß er nicht wisse, wann sie in seinen Vorstellungskreis eingetreten, oder ob sie nicht überhaupt mit ihm geboren worden seien. Er meinte damit Vorstellungen, die ihm, als so zu sagen selbstverständliche Aufgaben, für die Zukunft vorgeschwebt und sich ihm so lange, bald mehr bald weniger vorherrschend aufdrängten, bis sie, innerlich ausgereift, in glücklicher Stunde aus dem Tiefsten seiner Seele heraus in die Erscheinung traten.

Schon 1858 hatte ihn die Gestalt beschäftigt, und vor einer Aufzeichnung derselben im Großen, hatte Theodor Heyse den Eingangsmonolog der Goetheschen Iphigenie recitiert. Doch die Zeiten waren hart. „Der Winter ist traurig," schreibt der Künstler im Januar des Jahres 1859. „Die Gedanken schlafen. Iphigenie, die mich eine lange Zeit wach erhalten, ist verschleiert."

Erst 1861, die Zeit bei der wir stehen, sollte sie wieder hervortreten. „Die uralte Geschichte läßt mir keine Ruhe," schreibt Feuerbach im Mai dieses Jahres. „Nun — das Menschenherz sehnt sich immerdar und will seinen Ausdruck finden. Das ist es aber doch nicht, sondern der Bildhauer Cardwell hat Schneiderkünste geübt und mir ein griechisches Gewand zurecht gemacht, und dann habe ich ein Modell gefunden, das nicht übel für eine Iphigenie wäre. Du solltest nur die hohe Gestalt in den antiken Gewändern sich bewegen sehen! Ich bin das erstemal erschrocken zurückgewichen, weil ich glaubte eine Statue von Phidias vor mir zu haben. Da läßt sich in Eile nichts erreichen, es gilt Zeit und Beobachten. Wo finde ich das je wieder?" Dies Modell war selbstverständlich Nanna.

Der Schwierigkeiten dieser Aufgabe war Feuerbach sich von vornherein bewußt gewesen. Um eine derartige Gestalt für eine gesunde Anschauung und Empfindungsweise mit wirklich überzeugendem Lebensgehalt zu erfüllen,

galt es vor Allem, einem Grundübel aller neueren Kunst, jenem spezifisch modernen, dem Empfindungsleben der Hellenen vollständig fremden Gefühlsüberschuß zu begegnen, den wir mit dem Worte „Sentimentalität" bezeichnen. Mit klarem Sinne hatte Feuerbach darin die Hauptklippe erkannt, an welcher derartige Vorwürfe heutigen Tags zu scheitern pflegen, während es sich bei einem solchen Werke gleichwohl darum handelte, einen der Gegenwart verständlichen, allgemein menschlichen Inhalt zum Ausdruck zu bringen. War Feuerbach auch Künstler genug, um zunächst der Anschauung, den Forderungen der Natur das entscheidende Uebergewicht über das Inhaltliche, die sogenannte Idee des Kunstwerks, zuzuerkennen, so war ihm mit der Erfüllung dieser Voraussetzung allein doch nicht genügt. So sehr es ihn in seiner Kunst auf der einen Seite drängte, das Typische in dem Individuellen der Erscheinung herauszubilden, so war es doch nie ein von Geschichte, Schicksal, Seelen- und Geistesleben abgelöstes Gebilde der reinen Anschauung, im Sinne des völlig Beziehungslos-Gestaltenhaften, was ihm bei einer Aufgabe wie der vorliegenden, vorschweben konnte. Sein dichterisches Bedürfnis, sein historischer Sinn, sein modernes Bewußtsein vertrugen sich damit nicht.

Feuerbach schreibt einmal — und häufig hat er es ausgesprochen, — daß alle seine Werke aus der Verschmelzung irgend einer seelischen Veranlassung mit einer zufälligen Anschauung entstanden seien und daß er flüchtige Eindrücke von Gestalten, Haltungen und Bewegungen oft Jahre hindurch in sich herumgetragen habe, ehe sie Verwendung fanden. Sie harrten eben des Zeitpunkts, bis sich zum Anschauungsimpuls das psychische Moment hinzugesellte. Nur aus dem Zusammenklang von irgend etwas Geschautem mit irgend etwas Seelischem und aus der Verbindung beider mit den vier Grundelementen der malerischen Darstellung: Form, Farbe, Ausdruck und Stimmung, konnte nach seinem Dafürhalten ein vollkommenes Kunstwerk hervorgehen. Und so löste sich ihm auch schließlich „das Iphigenienrätsel". „Es war ein Moment der Anschauung", heißt es in einem Briefe aus dem Jahre 1861, „und das Bild ward geboren, nicht Euripideisch, auch nicht Goethisch, sondern einfach Iphigenie am Meeresstrand sitzend und allerdings „„das Land der Griechen mit der Seele suchend"". Was sollte sie auch anderes thun?" Fast dürfte es überflüssig sein zu betonen, daß es sich für Feuerbach dabei zugleich um die künstlerische Lösung des Problems handelte, die vermeintlich gegensätzlichen, gemeinhin für unvereinbar gehaltenen Elemente antiker Formvollendung und moderner Farbengebung zu einem wahrhaft harmonischen Ganzen zu verschmelzen.

In vielfachen Variationen hatte er bereits versucht, sich des Gegenstandes zu bemächtigen, offenbar ohne sich von irgend einem dieser Versuche,

als dem erschöpfenden Ausdruck der ihm vorschwebenden Idee, so recht befriedigt zu fühlen.[1]) „Eine große Iphigenie", schreibt er im Mai 1861, „steht bereits da, nach langem Suchen entworfen bei Hagel und Sturm. Dann ist eine zweite vorhanden, ganz anders, aber gleichbedeutend. Die erste, ganz weiß gekleidet, tritt aus dem Walde und hält im Schreiten inne bei dem Anblick des Meeres. Sie ist momentan und herzgewinnend empfunden. Ganz einfache Leute fragten mich, was ich meinte, daß sie sprechen möchte. Die zweite lehnt sich an eine Säule und ist versunken in den Anblick des Meeres und in Gedanken an die ferne Heimat".

„Diese Aufzeichnungen sind jedoch einstweilen bei Seite gestellt, da ich zu großen Reichthum an Stellungen habe und nur Das nehmen möchte, was die Situation erschöpft."

Man hat geglaubt, diese Art Feuerbachs bei der Arbeit zu verfahren, als ein grübelnd unsicheres Tasten auslegen zu sollen. Allein bekanntlich ist kein Geringerer als Beethoven, wie seine Skizzenbücher dies zur Genüge answeisen, ganz ebenso verfahren. Gewiß nicht auf der Suche nach musikalischen Gedanken, sondern weil sie ihm, wie Feuerbach die Gestalten, im Ueberfluß zuströmten und ihn daher zum Sichten und Wählen zwangen.

Bei all diesen Versuchen hatte Feuerbach gedanklich stets Ein und dasselbe im Sinne gehabt: Es handelte sich dabei um die Darstellung jener Seelenstimmung, die wir mit dem Worte Sehnsucht bezeichnen. Gewiß ein Thema bei welchem Wenige der Gefahr entgangen wären, sentimental zu werden. Vielleicht verleitet von den Worten der Goetheschen Iphigenie: „und an den Ufern steh' ich lange Tage," hatte der Künstler die Gestalt durchweg stehend gebildet, bis jener *eine* Moment der Anschauung, von dem er spricht, ihn belehrte, „daß der Gefühlszustand, den wir Sehnsucht nennen, der körperlichen Ruhe bedürfe, ein sich Versenken, ein sich Gehen- oder Fallenlassen bedinge."

Seltsamerweise hatte ihn bei jener ersten Aufzeichnung aus dem Jahre 1858 diese richtige Empfindung, entgegen den Goetheschen Worten schon unbewußt dazu geleitet, Iphigenie sitzend darzustellen, und so war es doch wohl nur der überwältigende erste Eindruck vom Anblick „der hohen Gestalt in den antiken Gewändern" gewesen, von dem er sich so lange nicht frei zu machen vermocht hatte.

Wir erblicken in Feuerbachs erster Behandlung der Gestalt im Großen, Iphigenie auf einem von der Natur gebildeten, von dunkelm Lorbeer über-

---

[1]) Außer Entwürfen in Skizzenbüchern existieren fünf größere Handzeichnungen dieses Gegenstandes.

buschten Felsensitz ruhend. Nachlässig zurückgelehnt, blickt sie träumerisch auf das weite, in tiefem Smaragdgrün schimmernde Meer hinaus. Die in lichte Gewänder gehüllte Gestalt ist vom Rücken her durch ein Streiflicht der scheidenden Sonne scharf beleuchtet, so daß das verlorene Profil des vom Beschauer abgewandten Kopfes im tiefen Halbschatten liegt und sich dunkel von dem lichtgrauen Ton des leicht verschleierten Himmels abhebt.

Iphigenie.

Aus der ganzen Erscheinung spricht ein Zug von herber, ehrfurchtgebietender Hoheit. Sie posirt, wenn man so will. Aber sie posirt nicht theatralisch, nicht deklamatorisch, sondern einfach und groß, wie es einer Tochter Agamemnons, des königlichen Heerführers von ganz Hellas, wie es der Abkömmlingin aus dem Geschlechte der Tantaliden geziemt, die in einer andern Welt, aber darum nicht minder wahr denkt und empfindet und sich gibt, als eine Milletsche Bäuerin. Bewußtsein hoher Geburt und Bestimmung, Gefühl geistigen Adels, Schönheit, Anmut, körperlich edle Entwicklung bedingen eben andere Allüren, als solche einer plebeischen Existenz, ohne daß sie darum aufhörten natürliche zu sein.

„Ich habe bisher alle Sorgen, so gut ich es vermochte, hinter mich

geworfen," schreibt Feuerbach am 22. Mai 1861,[1]) „und so ist es mir gelungen, die Gestalt hinzupflanzen in ihrer vollen Einfachheit, ohne alle Sentimentalität, die ja den Griechen ferne lag und welche die Klippe ist, an welcher derartige Vorwürfe heutigen Tags zu scheitern pflegen. Das wäre nun einmal ein Bild, mir aus der Seele gesprochen. Wie es weiter werden soll, das weiß ich nicht. Ich kann nicht leugnen, daß mir Angst und Sorge am Herzen nagt." . . . „Wann und wohin Iphigenie vom Stapel laufen wird, laß uns reiflich überlegen." Und ein ander Mal heißt es: „Hoffnung auf Ankauf habe ich keine, doch soll sie zuerst in die Heimat. Auch dieses Bild ist ein Opfer auf dem Altar der Kunst. Es ist das größte und beste, was ich bis jetzt gemalt habe. Soll sie wirklich kommen die Iphigenie? Sie braucht gute Augen und warme Herzen".

„Ich war neulich in Lebensgefahr. Ein wildes Pferd ging mit mir durch, so daß ich den Weg einer Stunde in wenigen Minuten zurücklegte. Auf ponte molle konnte ich es zusammenreißen und brachte es im Schritt wieder herein. Es war ein eigener Eindruck, als ich nachher in's Atelier kam, wo das große Bild steht, die Iphigenie, weiß, ganz weiß, auf das Meer hinausschauend."

Mit gutem Recht durfte er angesichts des Bildes es aussprechen: „Meine Kunst ist ohne Sentimentalität." Doch in wie hellenischem Geiste es auch gezeugt ist, das was uns an dem Bilde rührt und ergreift, ist ein der hellenischen Kunst völlig fremder Zug, der wie ein Hauch über dem Ganzen liegt und der Gestalt trotz ihres klassischen Namens und Gewandes den Stempel deutschen Wesens und vollkommenster Modernität aufdrückt. Die Art, mit der jener elegische seelische Zustand der Sehnsucht, den wir mit dem Worte „Heimweh" bezeichnen, in der Gestalt der Iphigenie erschöpft und zu wahrhaft typischem Ausdruck gesteigert ist, zeugt von einer Tiefe und Innerlichkeit, wie sie wohl allenfalls auf religiösem Gebiete die Kunst des Mittelalters, nie aber die Antike in ähnlichem Grade aufweist. Aber ebenso undenkbar ist es, daß ein Franzose das Werk geschaffen haben könnte. Das Empfindungs- und Seelenleben, das sich darin abspiegelt, ist reinsten deutschen Wesens, d. h. deutsch in dem Sinne, wie die Iphigenie Goethes es ist. Wem diese deutscher erscheint, — es gab und gibt ja auch Ver-

[1]) Das Vermächtnis giebt Februar 1862 als Datum an. Es scheint, daß bei Abfassung desselben, wo es sich um Einreihung einer Menge kleiner Auszüge handelte, zuweilen der Abrundung und des geistigen Zusammenhangs wegen, von der thatsächlichen Chronologie abgesehen wurde, die bei den häufig ganz fehlenden Daten ohnehin nicht immer festzustellen war.

ächter dieser Schöpfung — der vergißt vielleicht nur dabei, daß es die Wirkung vom Klang der Muttersprache ist, durch die sie ihm deutscher wird.

Das Iphigenienbild bezeichnet einen der wichtigsten Abschnitte, kann als ein eigentlicher Markstein in der künstlerischen Entwicklung Feuerbachs betrachtet werden. War er in den fünf vorausgegangenen römischen Jahren auf dem Wege eines umfassenden Naturstudiums, langsam, Schritt für Schritt, in seiner Kunst bis zu dem Punkte seiner vollen individuellen Selbständigkeit durchgedrungen, so erhebt er sich in dieser neuen Schöpfung wie mit Einem Schlage auf eine Höhe der Auffassung und Darstellung, die keinen Zweifel mehr aufkommen läßt über seinen inneren Beruf zur eigentlichen monumentalen Geschichtsmalerei in dem Geiste, wie er sie anstrebte; d. i., im Sinne jener Kunst, deren wesentlicher Charakter die „Großheit" bildet: jenes Unerklärliche, das als Ausfluß dessen, was in dem schaffenden Genius menschlich groß war, in das Kunstwerk übergeht; jene Großheit, die, selbst auf den kleinsten Maßstab zurückgeführt, nichts von diesem Gepräge einbüßt, weil sie außerhalb des Gesetzes der Proportion und der Vergleichung liegt, dem in der Welt der sichtbaren Dinge sonst Alles als ein Relatives, Meß- und Wägbares, unterworfen ist.

Die mächtige, in ihrem Verlauf und Zusammenhang vom Scheitel bis zur Sohle herab lebendigst empfundene Linie des Wurfs und der Bewegung der ganzen Iphigenienfigur, der klassische, bei aller Ruhe doch energische Zug und Fluß in der Gewandung, bei aller Weichheit die Kraft der Zeichnung, die plastische Art der Modellierung, die abgewogenen Verhältnisse von Licht und Schatten, die geistvolle Verwertung des Halbtons, das Alles ist Stil und zwar großer Stil; freilich nicht dieser oder jener Stil, den wir schon kennen, sondern schlechtweg Feuerbachs Stil. Wollte man denselben näher erläutern, so könnte man ihn einfach als die, mit antikem Kunstgefühl zum Typischen ausgebildete, moderne Naturauffassung bezeichnen.

Was den malerischen Teil des Bildes betrifft, so geht aus der gesamten Anlage desselben unzweideutig hervor, daß die Form, in der es auf uns gekommen ist, auch zugleich von rein malerischen Eingebungen bedingt wurde, wie der in Schatten gelegte Kopf und Oberkörper im Gegensatz zu den scharfbeleuchteten Seiten- und Unterpartien der Figur hinreichend beweisen.

Man kann der Ansicht sein, daß das Bild koloristisch nicht auf gleicher Höhe stehe, wie in formaler Beziehung; gleichwohl muß ihm nach Ton und Haltung, auch in dieser Richtung ein hervorragender Platz in Feuerbachs künstlerischer Entwicklung zuerkannt werden, denn die Farbe dieses Bildes ist zum ersten Male sein wirkliches Eigentum. Sie hat aufgehört irgendwie

noch an den Einfluß bestimmter Vorbilder zu erinnern. Der bisherige Goldton beginnt, mit der Neigung zu vermehrter Helligkeit,[1]) dem Silberton zu weichen. Erinnern auch noch vereinzelte Aufdringlichkeiten und Spuren absichtlich fleckiger Behandlung an das virtuose Gebahren aus der Pariser Zeit, im Wesentlichen tritt die Technik mit dem Anspruch, eine Sprache für sich selbst zu reden, bescheiden zurück, um sich als reines Mittel zum Ausdruck des künstlerischen Gedankens dem Ganzen unterzuordnen.

Während der Ausführung des Iphigenienbildes waren die Anfragen von Weimar wegen Uebernahme einer Professur an der dortigen Kunstschule erneuert worden. Man hatte Feuerbach neben freiem Atelier fünfhundert Thaler als Gehalt zugesichert. Konnte er auch über den Antrag sich in scherzhaftem Tone äußern, ob er denn solche Rückschritte gemacht habe, daß sie ihn in Deutschland zum Professor brauchen könnten, so stand er innerlich der Angelegenheit doch mit ernster Ueberlegung gegenüber. Er unterschätzte nicht, wie förderlich in den Augen der Welt für sein Ansehen als Künstler eine solche Stellung sein würde; nur ängstigte ihn dabei die Erwägung, wie es in diesem Falle mit dem Künstler selbst bestellt sein möchte. Mit Rücksicht hierauf, dem Drängen von Böcklin und Begas gegenüber, dem Rufe nach Weimar Folge zu leisten, äußert er sich in einem Briefe an die Mutter vom Mai 1861: „Wie man Menschen aus der bloßen Erinnerung und italischer Sehnsucht bilden kann, ist mir bis Dato unbekannt. Böcklin hat sich ganz auf die Idylle geworfen, mein Sinn steht nach dem Höchsten: Gewalt der Form und leidenschaftlicher Ausdruck der Seele, Elemente, die mir nur hier zu Gebote stehen." — Gleichwohl setzt er hinzu: „Abschlagen werde ich nicht, weil ich glaube, daß man solche Dinge nicht von der Hand weisen darf. Jetzt aber, nachdem ich in Rom kaum warm geworden, alles Begonnene stehen zu lassen, wieder wo anders mich einzurichten, kommt mir wie Wahnsinn vor. Nur wenn ich noch acht Monate vor mir habe, kann ich meine Ideen zum Abschluß bringen und mein Glück ist vielleicht gerade *dann* gemacht."

Heute vermögen wir zwischen diesen Zeilen zu lesen, daß auf den Wunsch Feuerbachs, die Verpflichtung zum Eintritt in eine bindende Stellung in seinem Vaterland nach Möglichkeit hinauszuzögern, Nanna, sein Iphigenienmodell, den Haupteinfluß ausgeübt hat. Knüpfte sich doch für ihn an den Gedanken eines ständigen Aufenthalts in Deutschland, als schwere Sorge die Frage nach Modellen, wie er sie für seine Kunst bedurfte. Die Forderung

[1]) Die Vermutung ist nicht ganz von der Hand zu weisen, daß in den braunen Tinten der Halbschatten der Fleischpartien doch leichte Nachdunkelungen stattgefunden haben.

eines ausreichenden alljährlichen Urlaubs für Italien, bildete daher auch die erste Klausel in seinen Bedingungen. Auch auf dem Ankauf eines Bildes, der dem Amtsantritt vorauszugehen hatte, mußte um so mehr bestanden werden, als das festgesetzte Gehalt eine gesicherte Lebensstellung keineswegs in sich schloß und demselben zunächst die erheblichen Kosten der Uebersiedelung und Neueinrichtung gegenüberstanden. Im Uebrigen machten die ungeklärten Verhältnisse in Rom selbst diese Forderung unabweislich.

In diesem Sinne erfolgte die Antwort an die Freunde in Weimar. Feuerbach hatte es ebensowohl in seinem Interesse, als auch vom Anstand geboten erachtet, die Anerbietungen von Seiten Weimars an zuständiger Stelle in Karlsruhe zur Kenntnis gelangen zu lassen. Die Wirkung bestand in der allgemein gehaltenen Zusage, daß man ihm in seiner Heimat selbstverständlich dieselben Vergünstigungen gewähren würde, wie in Weimar und daß man die Frage wegen Ankauf eines Bildes vom Eintreffen seiner Iphigenie abhängig mache.

Trotz der Unbestimmtheit dieser Zusicherungen und ihrer nichtamtlichen Form hatte Feuerbach auf dieselben hin Veranlassung genommen, nach Weimar endgiltig abzuschreiben; boten die Karlsruher Vorschläge ihm doch den Vorteil, daß sie ihn zu keinerlei Zusage auf bestimmte Frist verpflichteten und ihm für seine künstlerischen Aufgaben freien Raum ließen. So begann er denn, wenngleich von den Verhältnissen wenig unterstützt, an seiner Iphigenie und einigen Studienköpfen weiter zu arbeiten, denn die Pietà, wenn auch schon weit vorangeschritten, hatte er seit geraumer Zeit zur Seite gestellt, da man nicht zwei Herren zugleich dienen könne. So wurde es Ende Februar 1862, bis die Versendung des Bildes nach Karlsruhe erfolgen konnte.

Wieder begann von da an durch Wochen und Monate das alte Märtyrium des Hangens und Bangens, bis endlich die Entscheidung in Rom einlief. Der Antrag, das Bild für die großherzogliche Galerie anzukaufen, war von der Kommission einstimmig abgelehnt worden. Der Erste, der das Wort ergriffen um die Ablehnung zu beantragen, war Lessing gewesen, der auf dem Wege zur Sitzung seinen ganzen Einfluß für den Ankauf des Bildes einzusetzen gelobt hatte.

So war denn nicht nur Weimar verloren, sondern auch an Karlsruhe war unter solchen Umständen selbstverständlich nicht mehr zu denken. Schlimm genug, da Feuerbach sich mit diesem Gedanken schon mehr, als gut war, vertraut gemacht hatte; denn er war auslandsmüde und sehnte sich nach der Heimat. Ein stilles Atelier, sechs Bäume in einem grünen Winkel wären ihm ein Paradies gewesen.

Das Iphigenienbild aber begann seine weitere Wanderschaft durch Deutschland, von Wenigen verstanden, von Vielen geschmäht. „Nimm," so schreibt der Künstler schließlich an die Mutter, „nimm die Iphigenie zurück, ihre Toilette ist nicht für's Reisen eingerichtet. Zu groß ist sie? Warum bin ich doch für die große Historie geboren worden! Der Schattenkopf gefällt nicht? Wie soll ich das Heimweh besser ausdrücken als durch Abwenden? O Gott! — Das Modell! Das ist der Aerger Vieler. Nun, diese Frau hat wirkliches Kunstgefühl und kommt mit ihrer Person meinen tiefsten künstlerischen Ideen entgegen. Soll ich sie fortschicken? Lasse Dich's nicht beirren und glaube an mich."

Feuerbach blieb keine andere Wahl, als in Rom auszuharren. Indessen bot die ewige Stadt, in der er nun doch einmal schon war, Vorteile und Vorzüge, die ihn über die gescheiterten Hoffnungen wohl trösten konnten. Gewährte ihm der Aufenthalt auch keine sichern Bürgschaften — sicher waren sie ja auch in der Heimat nicht — so galt doch Rom, nach Paris, als der bedeutendste Kunstmarkt der Welt, und kam dies ihm, der keine Marktware lieferte, auch nicht unmittelbar zu statten, konnten nicht günstige Umstände, oder ein glücklicher Zufall, wie es schon einmal geschehen, es wieder fügen und ihm unter den vielen Rom besuchenden Fremden, abermals einen einsichtigen Kunstliebhaber zuführen? Dabei verlieh der Aufenthalt dem Künstler in den Augen der Welt immer noch einen gewissen Nimbus; was aber mehr wie alles dies ins Gewicht fiel, war, daß die Bedingungen für seine künstlerische Existenz keine zweite Stadt in gleicher Weise erfüllte; sie bot ihm einen für die größten Pläne ausreichenden und sympathischen Arbeitsraum; dazu ein unvergleichlich herrliches Menschenmaterial und, neben einer klassisch schönen Natur in unmittelbarster Umgebung, die anregende Atmosphäre einer großen Kunstüberlieferung; alles gewichtige, ja entscheidende Vorteile, auf die er in der Heimat so gut wie ganz hätte verzichten müssen. War nicht dies Alles eines weiteren Kampfes wert?

Der Kampf freilich sollte ihm nicht erspart bleiben. Nur langsam, unter oft kaum zu ertragenden Drangsalen gedieh die Pietà zu Ende. Noch im Herbst 1862 schreibt Feuerbach über dieses Werk: „Die Pietà ist nahezu fertig. Ich darf wohl sagen, daß sie sich selbst gemalt hat. Ich schicke sie aber nicht fort, sondern will sie diesen Winter hier behalten und nächstes Frühjahr vor der Münchener Ausstellung noch einmal darüber gehen zur letzten Hand. Sie gibt Stimmung im Atelier und es reisen ja der Bilder genug: Hafis, Aretin, die beiden Kinderbilder, die Madonna, die Iphigenie und eine Unzahl Studienköpfe. Ich singe: „Heil dir mein Vaterland! Mein Tenor klingt ganz ausgezeichnet."

Die Vollendung des Bildes erfolgte, so wie Feuerbach es angenommen hatte, im Frühjahr 1863. „Ich kann nur wenig schreiben," heißt es in einem Briefe vom 10. Mai genannten Jahres, „da ich halb toll bin vor Müdigkeit. Kurz Folgendes: Ich habe seit drei Wochen von 5 Uhr Morgens an bis Abends mit Modell gearbeitet. Die Pietà ist nun ganz fertig, ein seelenvolles Werk, meine ich. Sie steht zum Trocknen noch 14 Tage, dann geht sie gerollt an die Ausstellungskommission in München. Besorge, ich bitte, Kiste, Rahmen, Keilrahmen, Alles, was zur Ausstellung gehört, durch eine zuverlässige Person."

„Morgen gebe ich ganz gemüthlich wieder meinen letzten Thaler aus. Man nennt das in Deutschland den Kampf des Genies mit dem Leben. Aber was thut es? Die Pietà ist ein schönes Werk. Meine über den Christus hingeworfene Madonna ergreift mich selbst." [1])

So verklärte sich dem Künstler in den Gebilden der eigenen Hand der Tag mit seinen Sorgen und Qualen.

Endlich sollte sich in den äußeren Lebensverhältnissen Feuerbachs langsam eine Wendung zum Besseren vollziehen, und zwar durch das nachhaltige Eingreifen des Barons, nachmaligen Grafen v. Schack in München.[2]) In dem Kapitel, das Schack in seinem Buche „Meine Gemäldesammlung" dem Andenken Feuerbachs widmete, erzählt er uns über den Beginn seiner Beziehungen zu diesem Künstler, daß seine Aufmerksamkeit auf denselben zum erstenmal auf einer Kunstausstellung in Köln, („irre ich nicht im Jahre 1862"), setzt Graf v. Schack in Parenthese hinzu, durch dessen Gemälde „Dante mit edeln Frauen" hingelenkt worden sei, ein Bild, das seine Bewunderung in so hohem Grade erregt habe, daß er für die übrige Ausstellung kaum mehr Sinn gehabt. Wie ein Phönix sei es ihm unter allem Andern erschienen und lebhaft habe er gewünscht, es in seinen Besitz zu bringen, leider sei es aber schon festes Eigentum gewesen.[3]) „Aber," so fährt er in seinem Berichte fort, „ich beschloß sogleich, mich mit dem Urheber eines so vorzüglichen Werkes in Verbindung zu setzen."

Diese Angaben entsprechen nicht ganz dem thatsächlichen Verlauf der Dinge.

---

[1]) Da die Pietà der Galerie des Grafen v. Schack in München angehört, erfolgt die nähere Besprechung dieses Bildes bei Gelegenheit der Behandlung der übrigen in der erwähnten Sammlung befindlichen Gemälde Feuerbachs.

[2]) Die hier folgende Darstellung entstand vor Schacks Ableben.

[3]) Das Bild war auf besonderes Ansuchen des Künstlers vom Großherzog von Baden der Ausstellung in Köln zur Verfügung gestellt worden.

Nicht, wie Schack sich zu erinnern glaubt, im Jahre 1862, sondern bereits im Sommer 1861 hat die erwähnte Kunstausstellung in Köln stattgefunden, und erst ganz am Schlusse des folgenden Jahres sollte es, wie sich aus dem Nachfolgenden ergeben wird, Anstrengungen von dritter Seite her gelingen, das Interesse dieses Kunstmäcens Feuerbach in Wirklichkeit zuzuwenden.

Es war gegen die Jahreswende von 1862 auf 1863, daß ich mich an Theodor Heyse,[1]) der vorübergehend in München weilte, in der Absicht wandte, um seine mir von Rom her wohlbekannte Anteilnahme an Feuerbach nicht sowohl im Allgemeinen, als insbesondere für die im Frühjahr 1863 zu gewärtigende Ausstellung der Pietà aufs Neue nachdrücklichst anzuregen. Theodor Heyse hatte während eines längeren Aufenthalts in Rom sich Feuerbach lebhaft genähert, und zählte alsbald zu den ausgesprochenen Bewunderern des jungen Meisters.

Ich durfte mich, wo es irgendwie galt, sich Feuerbach nützlich zu erweisen, seines ernstesten Willens und Mitwirkens durchaus versichert halten; so erhielt ich unterm 5. Dezember 1862 denn auch Folgendes zur Antwort: Der einzige Mann, der zunächst und vorläufig in dieser Frage in Betracht kommen könne, sei Baron v. Schack. Doch müsse auch dieser zuerst gewonnen sein; er werde aber schon mehr Feuer fangen, wenn auch Feuerbach dabei das Seinige thue. Die größte Tugend dieses Kunstmäcens sei das Nachhaltige seiner Theilnahme. — Mit ihm nun habe er ein Langes und ein Breites geredet von Feuerbach, seinem Wollen und Können, was er geleistet und leisten werde ꝛc. ꝛc.; kurz sich bemüht, ihm die Augen zu öffnen für eine neue eigenartige Offenbarung des künstlerischen Genies. — Da die Kunstliebe dieses Sammlers, vielleicht mehr als billig, den Gegenstand mitbedenke, und sein Museum noch keine Madonna aufweise, habe er mit besonderem Interesse dem Bericht über ein Rundbild von Feuerbach gelauscht, das ihm (Th. Heyse) auf einer Kunstausstellung in Aarau gar wundersam ins Auge geleuchtet, — es sei eine Madonna mit dem Kinde und musizierenden Knaben gewesen[2].) Nun würde Schack sich sehr glücklich schätzen, wenn er von diesem Gemälde eine, sei es auch verkleinerte Wieder-

[1]) Theodor Heyse, Oheim Paul Heyses, hat als Erzieher und in schriftstellerischer Thätigkeit viele Jahrzehnte in Italien gelebt. Er starb 1884 in seinem 81. Lebensjahre in Florenz. Karl Hillebrand widmete seinem Andenken unterm 22. März 1884, in Nr. 12 der Gegenwart, einen besonders schönen Nachruf. Als Heyses beste Arbeit gilt seine Uebersetzung des Catull.

[2]) Es ist die Madonna gemeint, die bei dieser Gelegenheit in den Besitz von Obrist Rothpletz in Aarau gelangte und sich jetzt in der Dresdener Galerie befindet.

holung zu dem Preise von sechshundert Gulden erwerben könnte, in welchem Falle er bereit sei, die Honorarhälfte im voraus und sofort an den Künstler zu übermitteln. Sodann wünsche Schack zuvörderst ein vollständiges Verzeichnis aller Feuerbachschen Bilder, die noch unverkauft in Deutschland umherwanderten, mit Angabe des Gegenstandes, der ungefähren Größe, des Minimalpreises und des dermaligen Aufenthaltsortes. —

„Soviel", setzt der Schreiber des Briefes hinzu, „für den ersten Anlauf; haben wir nur erst ein gutes Bild Feuerbachs in München, so wollen wir weiter sorgen."

Nachdem in dieser Weise zwischen Feuerbach und Schack die Verbindung einmal eingeleitet war, erfolgte während der Dauer derselben, die sich im Ganzen auf ungefähr vier Jahre erstreckte, von Seiten des Letztern nach und nach die Erwerbung von zwölf Feuerbachschen Gemälden. Außer Romeo und Julie, einem Werke, dessen Schack in seinem Buche wohl nicht erwähnt, weil es in der Folge mittels Bilderaustausches in andere Hände überging, gehören die übrigen elf noch heute alle zum Besitzstand seiner Galerie.

Die ersten zwei Gemälde, die in die Sammlung Schacks übergingen, waren der Garten des Arioſt und das Bildnis einer Römerin; beides Werke, die ihrer Entstehung nach noch in die Zeit gehören, die der Verbindung des Künstlers mit Schack vorausging. Idee und erste Anlage von Arioſt's Garten stammten noch aus Venedig. Trotzdem durch den Einfluß von fünf römischen Jahren sich sehr tiefgehende Wandlungen in den künstlerischen Anschauungen Feuerbachs vollzogen hatten, verleugnet sich in dem fertigen Bilde doch nirgends der lokale Charakter seiner eigentlichen Heimat; es atmet die Luft und das Leben der Lagunenstadt, und in unverkennbaren Zügen spricht daraus der heitere Geist der Venetianer, der den Künstler schon zehn Jahre zuvor im Louvre so übermächtig angezogen hatte, daß ein Hauch von Veroneſe selbst seine Jugendwerke verklärt. Noch ist es der Zauber der reinen malerischen Erscheinung an sich, der unter dem ersten Eindruck Italiens den Künstler gefangen hält und ihn aus schönen lustwandelnden Frauen, gekrönten Dichtern, rauschenden Fontainen, weiten Ausblicken, lauschigen Hainen und einem Wald von Marmorsäulen, mit entzückender Unmittelbarkeit ein Gedicht in Farben hinschreiben läßt, dessen Inhalt einfach als Poesie, als Poesie an sich, bezeichnet werden könnte.

Das Bild enthält, wie schon bei früherer Gelegenheit angedeutet wurde, in seinem figürlichen Teile die Grundidee zum Dantebilde, nur daß hier Arioſt die Stelle von Dante inmitten der ihn begleitenden Frauen einnimmt, und die Gruppe nicht, wie dort, ausschließliche Geltung für sich

beanſprucht. Sie iſt dem Ganzen im Sinne einer bedeutſamen Staffage eingefügt, aber zugleich untergeordnet. Sie iſt, was Zeichnung und Ausführung anbelangt, nicht weiter durchgebildet, als für die harmoniſche Geſamtwirkung erforderlich war. Dagegen zeigt uns das Bild den Künſtler nach zwei ganz neuen Seiten hin. Er entwickelt darin, ſowohl als Landſchafts- wie als Architekturmaler, einen Sinn, und Fertigkeiten, als wären die beiden Gebiete von ihm ſeit lange ſchon geübt und gepflegt worden.

Das lebensgroße, gleichzeitig mit Arioſts Garten von Schack erworbene Bildnis einer Römerin gehört zu der erſten, um die große Iphigenie ſich gruppierenden Reihe von Portraitſtudien nach Nanna, die in Form wie Ausdruck alle ein Zug von Größe auszeichnet, den keines von Feuerbachs bisherigen Werken in dieſem Grade aufweiſt. Wohl ſpricht auch aus dieſem Werk noch der Zauber des Maleriſchen in der ganzen Erſcheinung, aber alles Flüchtige, Skizzenhafte, auf bloße Wirkung Berechnete iſt verſchwunden. Beſtimmt, erſchöpfend, zur ſtrengſten Prüfung herausfordernd, in markiger und doch weicher Plaſtik tritt aus der Fülle des Tons die Form hervor und zum erſtenmal begegnen wir hier einer jener entzückend vollendeten Hände, in denen Feuerbach, gegenüber der hergebrachten Schablone, der Welt wieder das Geheimnis vom Reiz und der Schönheit der großen, plaſtiſch empfundenen Frauenhand enthüllt.

Als die dritte Erwerbung unter ſeinen Bildern Feuerbachs bezeichnet Schack die Pietà, Maria mit drei Frauen um den toten Chriſtus klagend, und äußert ſich dabei über das Werk mit den enthuſiaſtiſchen Worten: „Schwerlich hat unſere Zeit noch ein anderes Bild hervorgebracht, aus dem die Sonne der großen italieniſchen Kunſt ſo rein zurückſtrahlt.“

Aus dem Umſtand, daß Schack in der Zeit, als er die Pietà auf der Münchener Kunſtausſtellung Anfang Juni 1863 kennen lernte, nicht zur Erwerbung des Bildes für ſeine Sammlung zu beſtimmen geweſen war, darf man wohl den Schluß ziehen, daß ihm entweder Preis und Größe des Gemäldes nicht entſprachen, oder daß er zu deſſen Schätzung im Sinne des obencitierten Urteils erſt in der Folge geführt wurde.

Thatſächlich gelang es erſt Ende September der Mutter des Künſtlers, Schack bei Gelegenheit eines Beſuches in Heidelberg, aus Rückſicht für die Lage Feuerbachs, zum Ankauf des Bildes zu beſtimmen.[1])

[1]) Der im Vermächtnis (S. 109, III. Aufl.) enthaltene, vom Juli 1863 datierte Brief Feuerbachs, mit der Stelle: „Ich bin dem Geſchick tief dankbar, daß die Pietà nicht reiſen muß, ſondern eine ehrenvolle Heimat in München erhält;“ trägt entweder ein irrtümliches Datum (Feuerbach hatte die Untugend, ſeine Briefe meiſt gar nicht, oder nur unvollſtändig zu datieren), oder ſein Inhalt ſtützt ſich auf eine verfrühte oder mißverſtandene

Ueber die Vorgeschichte der Pietà und die Entstehung der ersten Aufzeichnung wurde schon an früherer Stelle (S. 165) berichtet. Dieser Entwurf beschränkt sich auf die Hauptgruppe.[1]) Maria ist über den Leichnam Christi hingebeugt, während der Eingang zur Felsengruft von einem sitzenden Engel bewacht wird. In dem späteren Werke ist diese Gestalt ganz in Wegfall gekommen und durch drei Frauengestalten ersetzt, die in Gebet versunken am Eingang zur Grabstätte knieen.

Ursprünglich nichts Weiteres, als eine Improvisation großen Stils, ist sie, wie Alles was den Keim der Größe einmal in sich trägt, aus einer Art von innerer Notwendigkeit vom Kleinen ins Große ausgewachsen. „Die Bilder haben ihren eigenen Willen", äußert der Künstler einmal, „und wenn sonst nie, hier folge ich gerne".

Die Gestalt des Erlösers hat Feuerbach zu den verschiedensten Zeiten seines Lebens künstlerisch beschäftigt. Wie wir wissen, vollendete er schon 1851 in Paris eine Grablegung. Einer zweiten, bis heute verschollenen, geschieht sodann in seinen Briefen aus der Karlsruher Zeit Erwähnung. Möglicherweise steht damit eine Farbenskizze im Zusammenhang, über die wir S. 100 berichtet haben. Ferner stammt aus dem Jahre 1866 ein in Oel ausgeführter Entwurf zu einem Bilde verwandten Inhalts, in welchem

---

Meldung vom Ankauf des Bildes. Dies geht deutlich aus einem späteren, nicht gedruckten Briefe vom 12. August 1863 hervor, in welchem Feuerbach, durch langes, vergebliches Warten ängstlich geworden, schreibt, er wolle bescheiden sein und, die Vorzüge des Werkes und seine inzwischen gemachten Fortschritte außer Acht lassend, den Preis des Bildes von fünftausend auf dreitausend Gulden herabsetzen. Nach dem Wortlaut eines in meinen Händen befindlichen Schackschen Originalbriefes gelangte die Pietà in Wirklichkeit um die oben angegebene Zeit, d. h. Ende September, um den Preis von zweitausend Gulden in seinen Besitz, nachdem er für das dritte Tausend des vom Künstler inzwischen angesetzten Preises, die Nachlieferung des Gemäldes Paolo und Franceska da Rimini ausbedungen hatte. Diesen Gegenstand hatte er auf Grund von verschiedenen, aus Rom für ihn eingelaufenen Entwürfen Feuerbachs, zur Ausführung ausgewählt. Der Vorgang ist dem Künstler aus unabweisbaren Gründen von der Mutter verheimlicht worden, da zu fürchten war, daß er gegen die Abmachung, bei Kenntnis des wirklichen Sachverhalts, Einspruch erheben würde. Dieser Umstand war es, der bei den Schlußverhandlungen mit Schack zu einem unerquicklichen Nachspiel führte, da dieser auf der Lieferung noch eines Bildes bestand, während Feuerbach sich seiner Verpflichtungen gegen ihn ledig glaubte. Der Ausgleich erfolgte schließlich von Seiten des Künstlers, nach erzielter Aufklärung, durch Nachlieferung einer Kopie des Ricordo di Tivoli. — Die Sache bedurfte einer Aufklärung, weil auch sie reichlichen Stoff zur Legende von Feuerbachs Undankbarkeit lieferte.

[1]) Der erste Entwurf, Kreidezeichnung auf gelbem Tonpapier mit erhöhten Lichtern, befindet sich in der Nationalgalerie in Berlin. Eine Reproduktion desselben ist in der Facsimileausgabe von Feuerbachs Handzeichnungen in Hanfstaengls Verlag in München erschienen.

im Hintergrund, mit verschiedenen Figuren bereichert, das Hauptmotiv der Schackschen Pietà verwertet ist, während im Vordergrund die Leichname beider Schächer, auf Pferde gebunden, von Kriegsknechten hinweggeführt werden. Eine Szene von geradezu Rembrandtscher Realistik. Demselben Motive begegnen wir auch schon in der vorgenannten kleinen Skizze.

Feuerbach liebte an der Gestalt Christi mehr die starke, als die milde Seite seines Wesens. Der Christus, wie er ihn in seinem großen Gemälde in der Schackschen Galerie schildert, ist in heldenhaftem Sinne gedacht und daher nicht nach dem Herzen der Frommen des 19. Jahrhunderts ausgefallen, die sich das Bild des Erlösers nicht anders mehr vorzustellen vermögen, als mit der Miene des Dulders in der verwaschenen Form jenes Christusideals, das seinem Ursprung nach auf kein geringeres Werk zurückweist,

Pietà.

als auf die Disputa Rafaels. In Feuerbachs Darstellung leuchtet selbst aus der tragischen Maske des Todes noch eine fast an Fanatismus streifende Energie des Ausdrucks, und Niemand wird im Zweifel darüber sein, daß, wenn der stille Mann hier zum Leben erwachte und sich erhöbe, er Mannes genug sein würde, um die Schänder des Tempels mit Furcht und Schrecken zu erfüllen und in die Flucht zu treiben.

Zu der starren Ruhe des Todes, zu dem feierlichen Ernst der im Gebet versunkenen drei Frauen, zu dem Frieden der abendlich dämmerigen Landschaft, bildet die in leidenschaftlichem Schmerz über den Leichnam hingeworfene Gestalt der Maria einen Gegensatz von so tragisch ergreifender Wirkung, wie er innerhalb der Grenzen einer von Maß und Schönheit geadelten Kunst nicht häufig nachzuweisen sein dürfte.

Pietà und Iphigenie, beide zusammen in den vielleicht schwersten zwei Lebensjahren des Künstlers entstanden, können als diejenigen Arbeiten Feuerbachs bezeichnet werden, in welchen sich zum ersten Male die ganze Persönlichkeit des Meisters zu vollster Eigenartigkeit ausgereift, mit subjektivster Unmittelbarkeit und Freiheit ausspricht. Von hier an ist jedem seiner Werke der klare und doch so geheimnisvolle Stempel jener ungesuchten Art von Originalität aufgedrückt, der uns darin unfehlbar seinen Urheber erkennen läßt.

Feuerbachs Pietà hat mit der Kunst der Renaissance nur insofern etwas gemein, daß sie eben, wie jene, der Kunst großen Stils angehört. Dem Gedanken nach einer ganz plötzlichen Eingebung entsprungen, ist sie ein ebenso individuell empfundenes, wie modernes Werk.

Noch erübrigen einige Bemerkungen. Nach der Angabe Schacks soll der Künstler die Pietà immer für seine bedeutendste Arbeit gehalten haben. Dies bedarf, soll es nicht zu Mißverständnissen Anlaß geben, sehr der Einschränkung. Feuerbach hat dieses Werk stets nur für eine seiner bedeutendsten Arbeiten und für seine bedeutendste nur so lange gehalten, als derselben nichts nach seiner eigenen Schätzung Bedeutenderes nachgefolgt war. Ein Fall, der allerdings erst nach Auflösung seines Verhältnisses zu Schack eintrat.

Im Jahre 1864 gelangten drei weitere Arbeiten Feuerbachs in Besitz Schacks: Paolo und Franceska da Rimini, das Nymphenbild, und die Gruppe von badenden Kindern.

Paolo und Franzeska da Rimini ist unter den in der Schackschen Galerie befindlichen Gemälden Feuerbachs die erste Erwerbung, die auf eigentliche Bestellung Schacks entstanden ist. Indessen ist der Auftrag nicht in dem Sinne zu nehmen, als habe der Besteller dem Künstler den zu behandelnden Stoff vorgeschrieben. Schack traf seine Wahl stets nach den ihm vom Künstler gemachten Vorschlägen und auf Grund von vorgelegten Entwürfen, wobei Feuerbach allerdings von vornherein auf Schacks besondere Neigungen Rücksicht zu nehmen hatte. Nach Feuerbachs eigener Aussage trug er sich bereits seit dem Jahre 1857 mit der Absicht, den in Frage stehenden Gegenstand zu behandeln. Ob der Entwurf, auf welchen hin die Bestellung des Bildes erfolgte, in den Händen Schacks verblieb, oder nach Rom an den Künstler zurückging, ist nicht festgestellt. Mit Sicherheit darf dagegen angenommen werden, daß es nicht der erste und einzige war, und daß wir in einer in Wien und einer zweiten in Mannheim befindlichen Oelskizze von Feuerbach Vorstufen zu dem

Schackschen Bilde zu erblicken haben.[1]) Beide sind zwar überwiegend landschaftlich angelegt, nach Motiven aus der Villa d'Este, enthalten aber dieselbe Szene, wenn auch rein als Staffage gedacht, die dem Schackschen Bilde zu Grunde liegt. Jeden Kenner wird dabei überraschen, mit welch überaus feinem Sinn und Gefühl der Künstler aus dem lockeren Gefüge der früheren Darstellungen die beiden Gestalten herauslöste und unter fast völligem Verzicht auf alles Nebenwerk, den ganzen Raum des Bildes mit denselben zu erfüllen und das Ganze in ein geschlossenes Gemälde voll lauschiger Stimmung umzubilden verstand.

Man hat vielfach sagen hören, daß Inhalt und Darstellung sich in dem Bilde nicht deckten, indem es beiden Gestalten an der Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks und der Geste gebreche, den der Moment, wie Dante ihn geschildert, erfordere. Dante schildert aber eine Reihe von Momenten. Was Feuerbach daraus entnommen, ist ein im Grunde seines Herzens reines, unverdorbenes Menschenpaar, das im Banne eines verbotenen, aber übermächtigen Gefühls befangen, dicht vor der Entscheidung steht, die es in Schuld und Verderben stürzt. Nichts kann ihm in diesem Augenblicke natürlicher sein und näher liegen, als daß es vor dem leidenschaftlichen Ausbruch seiner Empfindungen, von heimlichen Schauern erfüllt, scheu und schweigend an sich hält.

Zeichnung, Farbe, Vortragsart und besonders auch die Behandlung der Gewänder, verraten die zeitlich nahe Verwandtschaft mit der Pietà.

Franceska da Rimini zählt zu den Arbeiten Feuerbachs, in welchen neben dem Figürlichen, zugleich dem Landschaftlichen eine hervorragende Rolle zugeteilt ist. Die Schacksche Galerie enthält eine ganze Reihe dahin gehöriger Werke, so der Garten des Ariost, die Frau am Brunnen, die badenden Kinder, Ricordo di Tivoli, Hafis am Brunnen und das Nymphenbild. Außerdem zählen dazu, die in denselben Jahren, 1864—66 entstandenen Gemälde: Laura im Park,[2]) der Märchenerzähler,[3]) das Basler Nymphenbild, Romeo und Julie[4]) u. a. m.

Wie im Figürlichen, steht Feuerbach auch hier pietätvollen Sinnes auf dem Boden der Wirklichkeit und auf die Natürlichkeit in ihrer Wiedergabe legt er das größte Gewicht. Gewohnt sich bei seinem künstlerischen

---

[1]) Besitzerin der ersten ist Frau Ida v. Fleischl in Wien. Die zweite befindet sich in der städtischen Gemäldegalerie in Mannheim.

[2]) Im Besitze der Frau Baronin von Stieglitz in Petersburg.

[3]) Eigentum der Frau Hofrätin Benzino in München.

[4]) Besitzer Herr Oberstabsarzt Solbrig in München. Eine Wiederholung dieses Bildes ist Eigentum des Herrn Barons von Born in Wien.

Thun oder Unterlassen von Allem die genaueste Rechenschaft zu geben, läßt er sichs nicht dabei genügen, den malerischen Eindruck der Dinge im Allgemeinen wiederzugeben, sondern es reizt ihn, das Organische in Bau und Form der vielgestaltigen Pflanzenwelt aufs liebevollste herauszubilden. Bei aller scheinbaren Freiheit im äußerlichen Vortrag, hat jeder Pinselstrich Sinn und Bedeutung. Diesem Bedürfnis gemäß stellt er daher mit Vorliebe die großblätterigen, oder in der Gruppierung des Blattwerks besonders charakteristischen Bildungen des Lorbeer-, Oleander-, Feigen-, Granat- und Cypressenbaumes und an Blattgewächsen Schilf und Rebe und üppiges Rankenwerk dar. In der Blumenwelt bevorzugt er die Rose und Granatblüte. Mit liebevoller Beobachtung und sorgfältigem Studium der Details verbindet er einen ebenso feinen Geschmack in Anordnung und Behandlung desselben; seine landschaftlichen Schöpfungen können zuweilen geradezu als zwanglose, in großem Stil gehaltene Stillleben gelten, deren Betrachtung um desto größeren Genuß gewährt, je eingehender sie vorgenommen wird.

Dieses innige Verhältnis zur Natur, auch nach dieser Seite hin, tritt besonders im Nymphenbild und in den Variationen dieses Gemäldes deutlich zu Tage.

Es liegen mir in Nachbildungen drei verschiedene Darstellungen dieses Gegenstandes vor. Der Stoff hatte den Künstler schon im Jahre 1858 in Rom beschäftigt. Die Idee zu dem Bilde war ihm in den Tagen seines Sommeraufenthaltes in Genzano im Albanergebirge gekommen, beim Anblick des herrlichen Nemisees, der denn auch mit seinen lieblichen, damals noch vom üppigsten Grün überhangenen Felsenufern, in allen drei Variationen den malerischen landschaftlichen Hintergrund bildet.

Das Thema in den drei Bearbeitungen ist dasselbe: Zwei in Gesang und Mandolinenspiel versunkene Kinder, im Vordergrund zur Rechten des Beschauers auf einer Felsenbank sitzend, werden von einem im Hintergrund auf bewaldeter Anhöhe stehenden weiblichen Wesen belauscht.

So sehr jedoch dem Inhalte nach die drei Darstellungen übereinstimmen, so sehr weichen sie in der Auffassung und Behandlung von einander ab. Besonders erfährt dabei die weibliche Gestalt die auffälligsten Metamorphosen. Im ersten, noch unter meinen Augen entstandenen eigentlichen Urbilde, ist sie als Waldnymphe gedacht und steht, völlig gewandlos, in ganzer Figur in einer Lichtung des Gebüsches, im Halbschatten sich dunkel gegen die helle Luft abhebend. Im Schackschen Bilde dagegen ist sie halb bekleidet und zum Teil von Buschwerk verdeckt und lehnt, in vollem Lichte, am Eingang einer Felsengrotte. Im dritten, im Basler Bilde aber, ist nur Kopf und Büste von ihr sichtbar, die ganze übrige Gestalt hinter Gebüsch und Felsen

verborgen. Hier iſt außerdem aus dem muſizierenden Knabenpaar, das die beiden andern Bearbeitungen ganz übereinſtimmend aufweiſen, in völlig veränderten Stellungen, Knabe und Mädchen geworden.

Leider ſcheint das Urbild nicht mehr vorhanden und eine in Rom darnach angefertigte Photographie Alles zu ſein, was noch von ihm zeugt. Nach einer mündlichen Mitteilung Feuerbachs hatten „gute Freunde" aus der Heimat beim Anblick des Bildes über den Verſuch, das Nackte in ſeiner Kunſt zu verwerten, die ernſteſten Bedenken geäußert. Für deutſche Anſchauungen ſei es nun einmal tief anſtößig. Es war auf römiſchem Boden der erſte ſchüchterne Anlauf dazu geweſen. — In ſeiner Not und Herzensangſt ließ der Künſtler hierauf die Geſtalt der Nymphe hinter Gebüſch halb verſchwinden.

Nymphenbild.
(Bei Schack.)

Die Vermutung liegt daher nahe, daß dem Schackſchen Nymphenbilde das fragliche Urbild in der eben angedeuteten Ueberarbeitung zu Grunde liegt. Das Format und die völlige Uebereinſtimmung in der Gruppe der zwei Kinder, ſprechen dafür. Wie dem auch ſein mag; es bleibt tief zu beklagen, daß das Bild, nicht in ſeiner Urgeſtalt auf uns gekommen iſt. Die Umarbeitung hat ihm keineswegs zum Segen gereicht. Der Künſtler, einmal irre gemacht und zaghaft geworden, hat für die einfache und edle Linie in Haltung und Bewegung der urſprünglichen nackten Geſtalt keinen ausreichenden Erſatz zu finden gewußt.[1]) Die Nymphe im Schackſchen Bilde hat etwas Genrehaftes, im Weſen Abſichtliches, faſt ans Gezierte Streifendes, während ſie anfänglich, durch das völlig Unverhüllte, aus der

[1]) Ein im Beſitz des brittiſchen Muſeums in London befindliches Skizzenbuch Feuerbachs enthält nicht weniger als dreizehn verſchiedene Entwürfe zu der Geſtalt der Nymphe. Ein Beweis, wie ſchwer der Künſtler ſich bei der Fülle der ihm zuſtrömenden Geſtalten zu entſcheiden vermochte.

Sphäre der Wirklichkeit heraus, in das Gebiet des Geheimnisvoll-Erscheinungshaften erhoben worden war, was dem Ganzen den Charakter des Feierlich-Stilvollen verlieh.

Von entzückender Anmut in der Bewegung und voll Unschuld und Reinheit im Ausdruck sind dagegen die beiden Kinder und wäre das Basler Gemälde nicht, das dem Münchener einigermaßen den Rang streitig macht, könnte man wohl sagen, es sei eine lieblichere Idylle als das Schackſche Nymphenbild auf der Leinwand nie gedichtet worden.

In Zeichnung und Modellierung weist das Bild da und dort unvermittelte Härten auf. Dafür ist das Kolorit von einer leuchtenden Kraft und Klarheit.

Wir gelangen zu dem Gemälde „Badende Kinder." Das Bild ist 1864 im Auftrag Schacks entstanden und in demselben Jahre in dessen Sammlung gelangt. Wie die beiden großen Kinderfriese, Ständchen und die balgenden Buben, und überhaupt alle Arbeiten dieser Gattung, ist auch dieses Kinderbild aus demselben umfangreichen Schatz von Naturstudien herausgewachsen, dessen Entstehungweise im sechsten Abschnitt dieses Buches eingehend erörtert wurde.

Bevor wir auf das Werk selbst näher eingehen, dürfte hier der geeignete Platz sein, um einige Bemerkungen allgemeiner Natur einzuschalten.

Die Gestalt des nackten Kindes nimmt in Feuerbachs Kunst, von seinem Eintritt in Rom an, einen überaus breiten Raum ein. In einem guten Dritteil seiner gesamten Werke kehrt sie, in weit über hundert Variationen, zum überwiegenden Teil in lebensgroßen Verhältnissen immer wieder.

Es ist eine Fülle von feinbeobachteten, der Natur unmittelbar abgelauschtem Leben voll naivanmutiger Beweglichkeit, was sich in diesen liebenswürdigen Schöpfungen abspiegelt, die nur unter einer vom vollendetesten Form- und Feingefühl geführten Künstlerhand hervorgehen konnten.

Man hat Feuerbachs Kindergestalten nachgesagt, sie seien nicht eigentlich kindlich, der Künstler habe zu sehr die Formen der ausgereiften menschlichen Gestalt in sie hineingetragen.

Der Vorwurf ist ein in sich haltloser, einem Künstler gegenüber, der wie kaum ein Zweiter, das angestrengteste Naturstudium darauf verwendet hat, sich mit der nackten kindlichen Gestalt durch und durch vertraut zu machen. Eine Abwehr könnte daher ganz überflüssig erscheinen, wenn sie nicht aus allgemein sachlichen Gründen geboten wäre; insofern, als die

Kunst der Gegenwart gerade auf diesem Darstellungsgebiete an besonders empfindlichen Schäden leidet.

Zunächst dürfte es notwendig sein sich klar zu machen, um was sich eigentlich die Streitfrage dreht.

Das Wort „Kind" ist nichts weniger als ein einheitlicher, eine scharf begrenzte Vorstellung bezeichnender Begriff. Es ist vielmehr ein Gesamtname für eine ganze Reihe von menschlichen Entwicklungsstufen, die sich zum allermindesten auf die ersten drei bis vier, wenn nicht noch weitere Lebensjahre erstrecken; Entwicklungsstufen, deren erste und letzte sich erheblich von einander unterscheiden; denn andere, viel weiter ausgebildete Formen setzt das Kind voraus, das bereits auf eigenen Füßen steht und geht, als der getragene, von der Mutterbrust noch nicht entwöhnte Säugling. Und wie mit dem freien Gebrauch der Glieder Form und äußere Erscheinung, so ändern sich mit dem Eintreten von Bewußtsein und Sprache, Miene, Ausdruck und Geberde des Kindes, ohne daß es darum für uns aufhörte, ein solches zu sein.

Nun ist Feuerbach aber gerade diesen feinen physischen und psychischen Wandlungen in den verschiedenen Altersstufen des Kindes mit Vorliebe in seiner Kunst nachgegangen. Er hat sie aufs sorgsamste nach ihren charakteristischen Unterschieden studiert und bis hinauf zu den Uebergängen vom Kinde zum Knaben und reifenden Mädchen verwertet; so in den Nymphenbildern und im Ricordo di Tivoli. Ebensosehr achtete er in seinen Darstellungen auf die innerliche Seite dieser Entwicklung. Von der anfänglichen geistigen Schlummerexistenz, bis zu dem tiefen Ernste, der dem Kinde so frühzeitig eigen zu sein pflegt, wenn es in seinen Spielen das Thun und Treiben der Erwachsenen nachzuahmen sucht, finden sich Beispiele bei Feuerbach. Immer aber, wo er das Kind in selbständiger Aktion vorführt, wie in den musizierenden und balgenden Buben und der Gruppe der badenden Kinder, wählt er die entwickelteren Körperformen des dritten und vierten Lebensjahres. Nur beim eigentlichen Wiegenkinde greift er auf die frühen Körperformen zurück, — so bei der schlafenden Kleinen in beiden Ständchen, dem Christuskinde in seinem Madonnenbilde, und dem jüngeren von den Kindern der Medea; wobei freilich stets der plastische, in der Sonne und Luft des Südens gediehene Bau des römischen Kindes, das zum Modell diente, in Betracht gezogen werden muß.

Nicht leicht dürfte einer von den Neuern, der sich in der Darstellung des nackten Kindes im Lebensgroßen, in einer über das rein Illustrative oder Dekorative hinausgehenden Absicht versuchte, sich den Mühseligkeiten des Studiums nach der Natur, auf diesem schwierigsten aller bildlichen

Darstellungsgebiete, in solchem Umfange unterzogen haben. Die unvermeidliche Folge dieser Unterlassungssünde war denn auch die allmähliche Einbürgerung eines konventionellen Formenwesens, und leider vermeinen sowohl Laie wie Künstler hierin vollgiltige Abdrücke der kindlichen Natur zu erblicken.

Diesem festgesessenen, flachen und formenleeren, mit Andeutungen sich behelfenden Konventionalismus gegenüber, ist es zu begreifen, daß Feuerbach, dem es bei seiner Aufgabe nicht allein um den Gegenstand, sondern zugleich, um dessen plastische Erschöpfung zu thun war, mit seiner ungewohnten Formensprache nicht sofort verstanden werden konnte.

Unter den elf Feuerbachs der Schackschen Galerie befinden sich sieben Darstellungen der kindlichen Gestalt in den verschiedensten Altersstufen, teils bekleidet, teils unbekleidet. Den ausschließlichen Inhalt des Gemäldes bildet sie jedoch nur in den badenden Kindern.

Wie in den Nymphenbildern ist es auch hier wieder der liebliche Nemisee, der dem Ganzen zur Folie dient. Dichtüberbuschtes, schilfbestandenes Felsenufer, Ausblick zur Linken auf den schimmernden See und das jenseitige Gestade, bilden die äußere Scenerie. Sieben nackte Kinder beleben das Ufer. Die Hauptgruppe erfüllt ein fast ans Dramatische streifender Rhythmus der Bewegung. Gleichwohl herrscht in der Gesamtanordnung die größte Uebersichtlichkeit, die zunächst in der klaren Gliederung beruht, zugleich aber durch koloristische Hilfsmittel noch gesteigert ist, indem drei von den Kindern in vollstes Licht, die übrigen in Halbschatten gerückt sind.

Der Anlaß, der eine so lebhafte Bewegung unter den Kindern hervorruft, ist aber nicht, wie Schack es auslegt, die Wirkung des feuchten Elements, die sich in den Kleinen verschiedentlich äußert, sondern das am jenseitigen Ufer plötzlich aufgetauchte Wild ists, dessen Anblick die Kinder in eine von Neugierde und Furcht gemischte Aufregung versetzt. Um das Momentane des Vorgangs noch besonders herauszuheben, sind zwei der Knaben, die etwas zurück im Schatten des Gebüsches stehen, so dargestellt, daß sie von der Aufregung der Uebrigen noch unberührt bleiben.

Schack schreibt auf Seite 109 und 110 seines Buches über die Gruppe badender Kinder: „Diese würde dem ebengenannten Gemälde (vom Nymphenbilde war zuvor die Rede) gleichgestellt werden können, wofern sie durch das kalte bläuliche Kolorit nicht hinter ihm zurückbliebe. Wenn Genelli, wenn Schwind mit Recht sagen konnten, daß eine prangende, glühende Farbe dem Geiste mancher ihrer Kompositionen unangemessen sei, so durfte Feuerbach solches hier und auch bei andern seiner Bilder nicht

behaupten. Es hat mich deswegen oft befremdet, daß er in verschiedenen Fällen freiwillig darauf verzichtet hat, seinen Bildern einen Vorzug zu geben, den ihnen zu leihen ihm doch ein Leichtes gewesen wäre. Abgesehen hiervon gehört die Gruppe zu seinen besten Arbeiten."

Ohne Frage bedingt bei einem Gemälde die Natur und die Auffassung des Gegenstandes auch einen entsprechenden Farbcharakter.

Schack läßt hier nur Eines außer Acht. Genelli und Schwind vernachlässigten die Farbe nicht aus „künstlerischer Absicht," sondern Beide haben lediglich aus der Not eine Tugend gemacht und sich als ein Prinzip zurechtgelegt, was — bei Licht besehen — auf ihr koloristisches und technisches Unvermögen hinausläuft. Zur Rechtfertigung konnte sich dabei Keiner von Beiden auf die plastische Vollendung und monumentale Größe eines Michel Angelo berufen. Niemand würde es daher wohl als einen Uebelstand in ihrer Kunst empfinden, wenn sie in dem Grade Koloristen gewesen wären, wie es doch Feuerbach in seinen badenden Kindern immer noch ist. Das Kolorit des Feuerbachschen Bildes enthält ein so fein beobachtetes Spiel von Licht- und Farbreflexen, bedingt durch das Blau des Wassers und das Grün des dichten Laubdachs, von dem die nackten Körper überschattet sind, daß, wenn irgendwo, gerade hier die gerügten bläulichen und violetten Tinten gerechtfertigt sind.

Wir wenden uns nunmehr der Madonna zu, einem kleinen Ovalbilde, das Schack in seinem Buche als die siebente seiner Erwerbungen von Feuerbachschen Originalwerken aufführt. Hier liegt ein chronologisches Versehen vor, das, so geringfügig es erscheinen mag, doch der Berichtigung bedarf. Nach dem Wortlaut des oben angeführten Briefes von Th. Heyse hatte der Künstler den Auftrag für dieses Gemälde am Schluß des Jahres 1862 empfangen. Feuerbach schritt sofort an die Ausführung. Gewiß weniger aus innerem Antrieb und besonderer Lust zur Sache, als weil es die erste Bestellung von Seiten eines Mannes war, der ein für deutsche Verhältnisse ungewöhnliches Ansehen als Kunstfreund genoß. Das Bild wurde noch vor Ankauf der Pietà an den Besteller abgeliefert und gehört daher seiner Entstehung nach in das Jahr 1863.[1])

Der Auftrag hat Feuerbach wenig gereizt. Nach seinem eigenen Ausspruch gehörte seine Madonna, wie seine Pietà, zu jenen Schöpfungen, „die man im Leben nur einmal malt, weil man sie sich nicht vornehmen kann, da sie reine Sache der Eingebung sind."

Schack übergeht mit Stillschweigen, daß es sich bei dieser Gelegenheit

[1]) Das Bild ist in der 3. Auflage des Vermächtnisses, im Verzeichnis der Gemälde, irrtümlich sogar in das Jahr 1862 verlegt.

um eine Wiederholung des, damals in Aarau, jetzt in der Dresdener Galerie befindlichen Madonnenbildes handelte. Er führt an, die Bestellung sei auf

Die Madonna.

Grundlage einer Feuerbachschen Handzeichnung erfolgt (einer Studie zum Kopf der Madonna), die von seltener Schönheit und noch in seinem Besitze sei.[1])

[1]) Diese Studie ist unter Glas und Rahmen über dem Madonnenbilde Feuerbachs in der Schackschen Galerie angebracht.

Diese Angaben treffen nicht zu. Schacks Auftrag erfolgte, bevor er die Zeichnung kennen gelernt hatte, einfach auf Th. Heyses Empfehlung hin. Sie gelangte erst nachträglich als ein Geschenk der Mutter Feuerbachs in seinen Besitz.

Schack findet, dieser herrliche Madonnenkopf sei zu seinem Nachteil im Bilde verändert. Allein diese Zeichnung hat dem Künstler bei der Wiederholung des Bildes gar nicht zur Verfügung gestanden, da sie sich in den Händen Schacks befand. Nur eine höchst unvollkommene Photographie nach dem Originale diente ihm als Anhalt. Für den Kopf der Madonna verwertete er — vielleicht aus reinen Sparsamkeitsgründen — eine schon vorhandene Naturstudie, und zwar den in der That wenig anziehenden Kopf der zweitletzten weiblichen Figur aus dem Garten des Ariost. So hat es denn seine volle Richtigkeit damit, daß in dem Schackschen Gemälde der Kopf der Madonna, gegen jene angeführte Zeichnung gehalten, an Form und edlem Ausdruck erheblich zurücksteht; aber noch mehr gilt dies bei dem Vergleich der Kopie mit dem Dresdener Originalbild, zu welchem jener Studienkopf thatsächlich gedient hat. Hier überragt hinwiederum das Gemälde die Zeichnung weit an Adel des Ausdrucks. Auch die im Dresdener Bilde so überaus feinempfundene Linie in der Bewegung des Oberkörpers der Maria ist in die Kopie nicht mit übergegangen; sie ist einer fast herben, in sich verschlossenen Haltung gewichen, die wenig mehr von dem Reiz aufweist, der im Urbilde über der Gestalt der Mutter ruht. Auch das Ebenerwachen, mit dem noch halb Traumverlorenen im Ausdruck des Christuskindes, ist dem Künstler im Schackschen Bilde nicht in gleicher Weise geglückt, wie in der ersten Bearbeitung. Nur in der Gruppe der musizierenden Kinder, für die dem Künstler die ursprünglichen Studien noch alle zu Gebot standen, ist das Beste aus dem Originale auch auf die Kopie übergegangen. Als eine glückliche Bereicherung dagegen darf es in letzterer angesehen werden, daß die Zahl der Kinder, durch ein köstliches Profilköpfchen vermehrt, von drei auf vier erhöht wurde. Es geschah wohl um der größeren Symmetrie des Ganzen willen und vielleicht auch, um dem Bilde den Charakter der bloßen Kopie zu benehmen. An ihrer Farbe kann wohl mit einigem Recht ausgesetzt werden, daß eigentümlich violette Tinten und eine gewisse Schwere des Tons darin überwiegen, wie sie dem Kolorit Feuerbachs sonst nicht eigen zu sein pflegen.

Neben dem Nymphenbild und den badenden Kindern ist im Jahre 1864 noch ein drittes Gemälde im Auftrag Schacks entstanden, das seiner Galerie nicht mehr angehört, nämlich Romeo und Julia.[1])

Der Darstellung liegt die berühmte Abschiedsscene im 3. Akte der Shakespeareschen Tragödie zu Grunde. Der Vorgang ist vom Garten, nicht von der Bühne aus gedacht und spielt auf einem offenen, von Rosen umsponnenen und von Lorbeer, Granatbaum und Oleander umgebenen Balkon. Romeo hat sich bereits auf die Brüstung desselben geschwungen und die Sprossen der Strickleiter betreten, die in die Tiefe hinabführt. Er hält Julia, mit dem Haupt an ihre Brust gelehnt, fest umschlungen, während sie ihn mit zärtlicher Bewegung an sich preßt und mit einem Ausdruck von fast wehmütigem Ernst auf den Geliebten niederblickt.

An dieser schlichten, mehr tief innigen, als dramatisch leidenschaftlichen Darstellung des Gegenstandes hat es gelegen, daß das Bild bei den Wenigsten Verständnis und Gefallen fand. Auch Schack scheint es nicht sehr geschätzt zu haben, da er es gegen einige kleine Schwindsche Bilder vertauschte. Dagegen hat Feuerbach selbst das Werk offenbar nicht gering geachtet; wenigstens muß es auffallen, daß er sich zwei Jahre später aus freien Stücken zu einer Wiederholung desselben entschloß, und zwar in völliger Uebereinstimmung mit der ersten Konception, nur daß er, bezeichnend genug, Romeo dieses Mal die eigenen Züge lieh. Es verlohnt sich daher wohl der Mühe, den Gründen nachzuforschen, die Feuerbach bestimmt haben mögen, auch hier wieder streng an seiner ursprünglichen Auffassung des Gegenstandes festzuhalten, ja ihr sogar noch durch Anbringung seines eigenen Bildes eine besondere Sanktion zu verleihen.[2])

In Shakespeares Tragödie gehören sich die Liebenden bereits einander an, nicht nur nach den Rechten der Natur und des Herzens, sondern auch nach den Satzungen der Kirche. Mit Namen ungesuchter Zärtlichkeit, wie Freund, Gatte, Trauter, entläßt Julia den Scheidenden. Sie sieht voll böser Ahnungen und vor den Gefahren, die sie ringsum stündlich bedrohen, zitternd, Romeo bereits tot in der Tiefe liegen. „Mein Auge trügt mich, oder du bist bleich," äußert sie sich voll Sorge.

Von all den Vielen, die diese Scene behandelt haben, ist Feuerbach der Erste und Einzige, der den tiefen tragischen Ernst und doch dabei den erotischen Charakter der Situation zu wahren verstand. Wenn die Wiedergabe dieser Scene, um wahr und erschöpfend zu sein, mehr ausdrücken

---

[1]) Jetziger Besitzer Herr Oberstabsarzt Solbrig in München.

[2]) Die Wiederholung des Romeobildes ist Eigentum des Barons v. Born in Wien.

müßte, als hier gesagt ist, so würde sie, nach Feuerbachs Empfinden, jedenfalls ungemalt geblieben sein. Er hielt es nicht für die Sache der guten Kunst, auf diesem Gebiete weiter zu gehen. Freilich, wem verzerrte Mienen und krampfhafte Verrenkungen der Glieder für den Ausdruck der Leidenschaftlichkeit unentbehrlich dünken, der wird für die Innerlichkeit der Empfindung und die Weihe der Stimmung, die aus Feuerbachs Darstellung redet, kein Verständnis haben. Nur Derjenige wird es mit bringen, der ein klares Gefühl dafür besitzt, bis zu welchem Grade die moderne Kunst, durch die Uebertreibungen der Bühne, von falscher Theaterempfindung beherrscht ist.

An den technischen Vorzügen des Werkes und seiner schönen Durchbildung bis ins Einzelnste dürfte auch Derjenige sich erfreuen können, der es nach wie vor nicht zu den glücklichsten des Meisters zu rechnen geneigt sein sollte.

Laura in der Kirche, 1865 entstanden, das neunte Bild Feuerbachs, welches in Schacks Besitz gelangte, stellt die Scene dar, wie Petrarca seine Geliebte zum erstenmal in der Kirche der Nonnen von Sankta Klara in Avignon erblickt.

Laura in der Kirche ist dasjenige Gemälde Feuerbachs, das nach Schacks Aussage unter allen in seinem Besitze befindlichen den Künstler am meisten Zeit und Mühe gekostet hat. Es ist das Bild, vor dem Letzterer, als er sechs Jahre später die Schacksche Galerie durchwanderte, verwundert unter dem Ausruf stehen blieb: „Gab es wirklich eine Zeit, in der ich dies machen, und nicht nur machen, sondern mit Liebe und wirklichem Interesse ausdauern konnte?"

Das Bild hat ja unstreitig überraschende Vorzüge: lichte Haltung, innere Leuchtkraft und Farbengegensätze, wie sie bis dahin Keiner, ohne bunt und unharmonisch zu werden, anzuwenden verstanden hatte. Aber es herrscht in dem Werke eine gewisse Aeußerlichkeit in der Auffassung des Wesentlichen, auch macht sich ein solcher Mangel in den Beziehungen der einzelnen Teile zum Ganzen fühlbar, daß der gedankliche Inhalt des Moments nicht zum beabsichtigten Ausdruck kommt.

Der Künstler hat den Gegenstand noch ein zweitesmal behandelt. Es ist ein in Bleistift ausgeführtes Blatt, lose in ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1866 eingefügt — nicht eingezeichnet —[1]). Dieser äußerliche Umstand läßt es unthunlich erscheinen, seine Entstehung mit Sicherheit einer spätern

[1]) Das Skizzenbuch befindet sich im Besitze des Verfassers.

Zeit als der des Schackschen Bildes zuzuschreiben. Gründe innerer, künstlerischer Natur sprechen jedoch für diese Annahme. Der geschlossene Aufbau der Komposition, das entschiedene Vorherrschen der beiden Hauptgestalten, die Unterordnung und Einschränkung alles Nebensächlichen auf das Notwendige lassen den kleinen, überaus reizvollen Entwurf als die Frucht einer späteren glücklichen Stimmung erscheinen, im Gegensatz zu einem dem Genius abgerungenen Werke.

Der Frohmut, der den Künstler nach seiner eigenen Aussage bei dem Schackschen Bilde beseelte, war jedenfalls zur guten Hälfte ein bloß menschliches, kein rein künstlerisches Genügen. Es war das wohlthätige Gefühl der sich allmälig ordnenden äußeren Existenz. Eine verzeihliche Selbsttäuschung, da er, um überhaupt arbeiten zu können, in irgend einem Sinne der inneren Freudigkeit bedurfte. Aber er fragt um dieselbe Zeit sich selbst: „Bin ich zufrieden?“ und antwortet darauf: „Die Rastlosigkeit meiner Phantasie ist leider immer die süße Qual, die an meiner Seele zehrt. — Glück ohne Ruh!“ — Und ein andermal: „Es geht mir gut, nur werde ich nachgerade gewöhnt, daß die Freudigkeit, der Uebermut fehlt, welchen ich sonst wohl für die Produktion notwendig erachte. Ich bin jetzt Genremaler, und werde mit weniger Begeisterung, aber dafür mit desto mehr Vernunft auskommen können, wie so viele Andere auch. Aus dem himmelstürmenden Genie wird ein bedächtig friedlicher Maler. Wenn es Dir recht ist, solls mich freuen!“

Wie als mächtiger Rückschlag gegen den ihn umgebenden geistigen Zwang entsteht 1865, im selben Jahre mit „Laura in der Kirche“, der erste Entwurf zum platonischen Gastmahl, auf welches der Künstler bereits im Januar 1864 mit den Worten hindeutet, dasselbe stehe ganz im Hintergrund seiner Seele, von einem undurchdringlichen Vorhang verhüllt. Er wisse nur, daß es da sei, sonst nichts. Und im Juni desselben Jahres bricht er in die Worte aus: „Wäre das Gastmahl nicht, so könnte ich glücklich sein; aber es macht sich breit und drängt sich vor und verengt in mir das Denken. Es nährt sich von meinem Herzblut und greift mir ins innerste Leben. Soll ich mich nochmals an Herrn Baron v. Schack wenden? Totschlagen kann ich das Bild nicht, denn ich träfe mich selber.“

In einem, „Bilderschicksale“ überschriebenen Kapitel des Vermächtnisses schreibt Feuerbach des Weiteren über diesen Gegenstand: „Schon Jahre lang stand das Gastmahl des Platon in meiner Seele. Ich faßte mir ein Herz, um Herrn v. Schack meinen Wunsch zu eröffnen. Es war dies im Jahre 1865, und er zeigte sich bereit, auf die Idee an und für sich einzugehen, aber nur unter der Bedingung, daß das Bild in Drittels-

Lebensgröße ausgeführt würde. Hierzu wollte ich mich nicht verstehen; ich konnte nicht. Das Bild war groß empfunden und gedacht; es mußte groß ins Leben treten, oder gar nicht."

Ein Briefentwurf an Schack, datiert vom 6. März 1866, so führt Feuerbach in seiner Erzählung weiter aus, habe ihm diese Vorgänge wieder lebhaft vergegenwärtigt. Es sei darin die Rede von innerer Entwicklung, von monumentalen Thaten, von Erlösung des Talents und vom Triumph der Kunst, und werde zum Schluß darin versucht, Schack zu überzeugen, daß über die Dimensionen gewisser Bilder nicht das Belieben des Bestellers oder des Künstlers, sondern die Natur des künstlerischen Gedankens entscheiden müsse. „Mit soviel jugendlicher Thorheit und künstlerischer Weisheit", heißt es dann, „konnte Niemand, als Anselm Feuerbach im Jahre des Heils 1866 einem so einflußreichen Freund und Förderer der Kunst, wie Herr Baron v. Schack sich erzeigte, gegenüber treten." Die Lektüre dieses Briefes, versichert er, habe ihm wirkliche Erheiterung gewährt. Ob derselbe so oder anders geschrieben abgeschickt wurde, sei ihm nicht mehr erinnerlich. Jedenfalls habe die Wirkung nichts zu wünschen, d. h. nichts zu hoffen übrig gelassen.

Der erwähnte Brief ist auch thatsächlich abgegangen, denn unterm 18. März 1866 schrieb Feuerbach an seine Mutter: „Ich habe nach langem Ueberlegen und Zaudern doch endlich am 6. ds. selbst an Herrn Baron v. Schack wegen des Gastmahls geschrieben. Nun soll die Sache ihren Lauf haben." — — Die ablehnende Antwort gelangte Ende April über Heidelberg nach Rom. „Ich habe eigentlich nichts Anderes erwartet," schreibt Feuerbach, „und bin deshalb nicht außer Fassung. Ich werde mir Mühe geben, das gegenwärtige Verhältnis — das Verhältnis zu Schack ist gemeint —, noch für ein Jahr aufrecht zu erhalten. Das Symposion beginne ich auf eigene Rechnung. Mit diesem Hintergrund heben sich auch alle kleineren Gedanken wieder."

Der ersehnte Mittelpunkt „einer großen Idee," nach welchem das ganze Wesen Feuerbachs in den letzten Zeiten mit einer, wie er sich ausdrückt, „fast schreckhaften Glut strebte," und um den sich die kleineren Aufgaben in erfreulichster Weise gruppieren konnten, war endlich im Gastmahl des Platon glücklich gewonnen. In der That zeugen denn auch die jetzt folgenden, für Schack ausgeführten drei letzten Werke: Hafis am Brunnen, Familienscene und Ricordo di Tivoli unverkennbar wieder von einem freieren, dichterischen Flug der Gedanken und von dem wiedergekehrten alten, gesunden und unmittelbaren Verhältnis des Künstlers zur Natur.

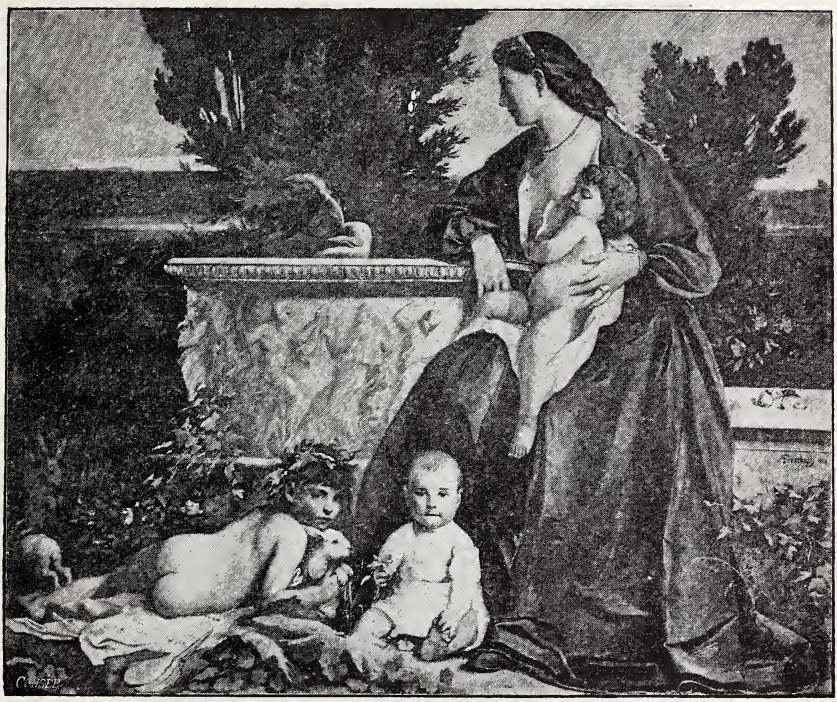
Hafis am Brunnen ist lebensgroß. Nach Feuerbachs eigener Erzählung gab ihm eine mit wilden Rosen überrankte Mauer auf dem Weg zwischen Baden-Baden und Lichtenthal die erste Anregung dazu. Tivoli mit seinen Felsenaufstiegen und herrlichen Schluchten lieferte die übrige Scenerie. Die Menschen jedoch, die dieselbe beleben, sind bis auf Hafis in seinem Kaftan und eine abseits sitzende Nubierin frei von allem Lokalcharakter, sowohl nach Tracht, wie nach äußerer Bildung. Nach dem übereinstimmenden klassischen Schnitt ihrer Gesichtszüge könnte man sie für Geschwister aus einem edeln Griechenhause halten, die in Begleitung ihrer farbigen Dienerin die kühle Schlucht zum Brunnen hinabstiegen, um sich hier, wohl nicht zum erstenmal, an der Rezitation einer neuen Ghasele aus dem liederreichen Munde des fremdländischen Sängers zu ergötzen.

Hafis am Brunnen.

Das Bild gehört zu jener Gattung von Schöpfungen Feuerbachs, worin das Harmlos-Liebenswürdige, mit welchem das Leidenschaftliche seines Wesens so glücklich gemischt war, zum reinsten und anmutsvollsten Ausdruck gelangt. Wer aus der Kranken- und Sterbezimmer-Atmosphäre unserer modernen Kunstausstellungen sich hinaussehnt, der trete in den Bannkreis dieser Dichtung in Farben, und die wohlige Luft des heitern Südens, der ganze Zauber eines beschaulichen, von aller Schwere und allem Problematischen befreiten Daseins wird ihn umfangen und ihm die Frage lösen, ob es Aufgabe der Kunst ist, die Misere zu verewigen, oder uns zu erheben und innerlich zu befreien.[1])

[1]) Die unter der Bezeichnung „Märchenerzähler" existierende Wiederholung des Schackschen Hafis am Brunnen ist in halber Größe des Originals ausgeführt und

Dasselbe kann auch von der „Familienscene" gesagt werden, nur daß wir in diesem Bilde aus der Sphäre des Poetisch-Erfundenen in den Kreis des wirklichen Menschenlebens, in das Verhältnis von Mutter und Kind hineinversetzt werden. Wir erblicken eine junge Frau sitzend, über einen antiken, mit Reliefs geschmückten Brunnen gelehnt. Sie ist von vier Kindern umgeben, von denen das jüngste schlummernd in ihrem Schoße



Familienscene.

ruht. Zwei andere liegen ihr zu Füßen, während das vierte, mit Haupt und Armen anmutig auf den Brunnenrand gestützt, mit der Mutter, die sich ihm freundlich zugekehrt hat, zu plaudern scheint. Das Ganze hebt sich von einem landschaftlichen Hintergrund ab, wie ihn nur Böcklin ähnlich stimmungstief zu ersinnen vermöchte. Muntere Häschen beleben als Spielgenossen der Kinder den Wiesengrund. Es ist eine Idylle voll köstlicher

Eigentum der verwitweten Frau Hofrätin Benzino in München. Der figürliche Teil weist außer der viel jugendlicher gebildeten Gestalt des Erzählers keine wesentlichen Abweichungen vom Urbild auf; dagegen sind die landschaftlichen Partien, infolge der stark verminderten Höhe des Bildes, erheblich verändert.

Ruhe und heiteren Friedens, wie sie nur aus dem glücklichsten Dichtergemüt hervorgehen kann; aber es ist mehr als nur dies, es ist ein Kunstwerk im besten Sinne des Wortes: edel und streng in der Form, Harmonie die ganze Haltung, durchgebildet im Großen, wie im Kleinsten; jedes Blatt, jeder Pinselstrich vollendete Natur.

Wir gelangen zum letzten Bilde, zum Ricordo di Tivoli oder, wie Schack es nennt, zur Idylle von Tivoli. Dasselbe ist kein eigentliches Originalwerk, sondern eine Kopie nach dem, im Besitze des Herrn Dr. Konrad Fiedler in München befindlichen, vom Künstler selbst Ricordo di Tivoli betitelten Gemälde. Trotz aller bei der Wiedergabe angestrebten Treue steht die Kopie, was Feinheit in der Durchbildung und Reiz des seelischen Ausdrucks anbelangt, nicht ganz auf der Höhe ihres Vorbildes. Inhaltlich bildet das Ricordo mit den beiden vorhergeschilderten Werken, dem Hafis am Brunnen und der Familienscene, eine Art geistigen Kleeblatts. Auch im Ricordo versenkt sich der Künstler wieder, wie dort, in jenen bescheidenen Daseinskreis von Menschen, die, durch den unmittelbaren und ausschließlichen Verkehr mit der Natur geschützt, noch nicht von des Gedankens Bläße angekränkelt sind. Aber der Künstler versteht es, das Stück einfachen Lebens, das er herausgreift, nicht

Ricordo di Tivoli.

bloß als äußerliche Schilderung, sondern dichterisch vertieft uns vorzuführen. Indem er die beiden jugendlichen Gestalten des Bildes gleichsam in Gesang und Musik ihr Inneres ausklingen läßt, erhebt er sie schon in eine höhere Sphäre und macht sie so in doppelter Weise zu einem würdigen Darstellungsgegenstand für die Kunst.

Technisch kann sowohl das Original wie die Kopie des Ricordo oder der Idylle von Tivoli, wie Schack es bezeichnet, noch ein besonderes Interesse beanspruchen; beide sind es, welche zum erstenmal in der Färbung jenen ausgesprochenen Silberton aufweisen, der zu der Bezeichnung „der grauen Periode" in Feuerbachs Kunst Anlaß gab und in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre den Gegenstand der heftigsten Angriffe bildete. Der Entstehung nach an die Zeit des platonischen Gastmahls anschließend, das diese Färbung am entschiedensten aufweist, steht das Ricordo, wie überhaupt die gesamte Produktion Feuerbachs aus diesen Jahren, ganz unter dem Einfluß der großen Hauptarbeit. Ja das Ricordo ist vielleicht in Bezug auf die Farbe gewissermaßen als eine technische Vorstudie zu derselben anzusehen.

In dem mehrerwähnten Buche Schacks heißt es, nach der Besprechung der Idylle von Tivoli, S. 115: „Nach Beendigung des letztgenannten Bildes widmete Feuerbach, einem unbezähmbaren Triebe folgend, seine ganze Zeit der Amazonenschlacht und andern umfangreichen Gemälden." Ebenso drei Seiten zuvor: „Schon 1866 fand ich ihn mit dem Entwurfe einer Amazonenschlacht beschäftigt, und er drückte mir den Wunsch aus, denselben für mich in Angriff nehmen zu dürfen. Ich konnte nach diesem Entwurf, so viel Schönes er auch im einzelnen enthielt, nicht glauben, derartige große bewegte Kompositionen seien das ihm durch sein Talent angewiesene Feld. Es war," so heißt es sodann nach einer kurzen Abschweifung ins Allgemeine, „es war meine Meinung, Feuerbach sei bisher die ihm von seiner Natur vorgeschriebene Bahn gewandelt, und er werde sich verirren, wenn er seine Kraft an einem figurenreichen Schlachtgemälde oder einem Titanensturze (schon damals beschäftigte ihn die Idee eines solchen) versuchte. Ich lehnte daher die Bestellung der Amazonenschlacht ab."

Dem Grafen v. Schack begegnet an dieser Stelle ein höchst auffallender, schwer begreiflicher Irrtum: er verwechselt die Amazonenschlacht Feuerbachs mit dem platonischen Gastmahl.

Thatsächlich ist jene im Großen erst im Jahre 1871 begonnen, d. h. aufgezeichnet, und 1872 und 1873 vollendet worden, Beides zu einer Zeit, in der die persönlichen Beziehungen Feuerbachs zu Schack schon drei und

mehr Jahre zu bestehen aufgehört hatten. Wohl erwähnt er einmal in einem Briefe ohne Datum ganz beiläufig, daß eine neue kleine Amazonenschlacht im Atelier spuke; aber weiteres verlautet nicht mehr darüber, während jeder Brief aus diesen Zeiten von der Idee des Gastmahls förmlich überfließt; auch wissen wir bereits, daß es den Gegenstand eingehender Verhandlungen mit Schack gebildet hat und das Gastmahl, nicht aber die Amazonenschlacht es war, welche die Lösung ihres Verhältnisses herbeiführte.

Die Verwechslung wäre an sich sehr belanglos, wenn Schack nicht gleichzeitig obige Kritik daran geknüpft hätte. Dem platonischen Gastmahl gegenüber[1]) wäre freilich eine solche nicht angebracht gewesen, da dieses, wenn auch figurenreich und teilweise bewegt, doch nichts mit der leidenschaftlichen Bewegtheit eines Schlachtgemäldes gemein hat. Sonst nimmt Schack bei jeder Gelegenheit und besonders bei Feuerbach gerne Anlaß, die Halt- und Wertlosigkeit aller Kritik zu betonen. Hier übt er selbst unsachliche Kritik und stellt Behauptungen auf, die unser Künstler bereits zwölf Jahre zuvor widerlegt hatte. Denn schon sein Pietro Aretino bezeugt deutlich Feuerbachs angeborenen Beruf für die große, dramatisch bewegte Komposition.

Schacks Geschmack hieß und ließ ihn bei Anlage und Erweiterung seiner Sammlung mit Vorliebe das Gemütvoll-Zuständige, Lyrisch-Poetische bevorzugen. Daß er in der vorübergehend diesen seinen Neigungen entgegenkommenden Stimmung Feuerbachs die eigentliche, ja ausschließliche Aufgabe dieses Künstlers zu erblicken glaubte, war daher verzeihlich, sowie es begreiflich war, wenn er dieser Ueberzeugung gemäß von ihm wünschte, daß er ihm in dieser Richtung noch für lange hinaus zu Diensten stehe. Allein der Standpunkt, den Feuerbach dazu einnahm, war nicht minder begreiflich und verzeihlich. Der geistige Zwang, unausgesetzt von außenher angedeutete Wege gehen zu müssen, die ihm, dem Künstler, keineswegs als die einzigen zu gelten vermochten, die ihm von der Natur vorgezeichnet waren — dieser geistige Zwang mußte für ihn früher oder später unerträglich werden und schließlich den Bruch herbeiführen. Feuerbach that dabei nur seine Gewissenspflicht, d. h. er rettete für seinen Teil um den Preis einer, wenn auch bescheidenen, so doch sichern Existenz seine künstlerische Freiheit. Es gehörte in seinen Verhältnissen freilich ein heroischer Mut dazu.

Das Verdienst, Feuerbach einige Jahre hindurch mit Nachdruck gefördert zu haben, bleibt darum dem Grafen v. Schack unbenommen.

---

[1]) Schack erwähnt in seinem Aufsatze über Feuerbach dieses Bildes überhaupt mit keiner Silbe.

Niemand wird die reizvollen Werke entbehren wollen, die unser Künstler unter seinem Schutze geschaffen. Allein sie enthüllen, wenn man von der „Pietà" absieht, von dem vielseitigen Wesen des Meisters, so wie wir es heute kennen, doch nur eine sehr begrenzte, wenn auch noch so liebenswürdige Seite. Hätte Schack, anstatt sich von vorgefaßten Meinungen bestimmen zu lassen, dem Genius des Künstlers ruhig und rückhaltlos vertraut und durch einen großsinnigen Entschluß sich das Verdienst an der Entstehung und den Besitz des platonischen Gastmahls gesichert, so würde er sich Feuerbach gegenüber nicht allein das Anrecht auf den Namen eines Mäcens, im wirklichen Sinn des Wortes, erworben, sondern mit diesem Bilde, das er in seinem Buche so auffallenderweise mit völligem Stillschweigen übergeht, für seine Galerie einen herrschenden geistigen Mittelpunkt gewonnen haben.

Nicht dadurch, daß sie die Künstler, die sie beschäftigten, zu leiten und zu beherrschen suchten und denselben Schranken setzten, haben die Mediceer und die großen Päpste sich den Anspruch auf den Ehrentitel eines Mäcens erworben; sondern dadurch, daß sie denselben große Aufgaben stellten, an denen sie ihre Kräfte erproben und mit vermehrter Anstrengung zur höchsten Leistung zu steigern vermochten.

Schack fehlte das Organ, um Feuerbach als Künstler nach seiner vollen Bedeutung und Eigenart erfassen zu können. Aber auch als Mensch war er für ihn ein halbverschlossenes Buch. Das Bild, das er nach dieser Seite hin von ihm entwirft, beruht weder auf tieferer Kenntnis und Einsicht, noch auf unbefangener Beurteilung von Feuerbachs wirklichem Wesen. Die Naturen Beider standen sich innerlich eben nicht nahe genug, und sich offen und ohne Rückhalt zu erschließen, war Feuerbach nur Denjenigen gegenüber gegeben, die den Menschen und Künstler in ihm als eine untrennbare Einheit begriffen, und einen aus dem andern heraus zu erklären und darnach zu nehmen verstanden. Wo es an dieser Voraussetzung fehlte, und besonders Einmischungsgelüsten in sein künstlerisches Hoheits- und Selbstherrscherrecht gegenüber, bediente sich Feuerbach als Schutzwehr der strengsten Zurückhaltung. Diese macht sich denn auch im Verkehr und Verhältnis zu seinem illustren Auftraggeber deutlich fühlbar. Wenn Schack schreibt: „Ich traf Feuerbach voll glühenden Schaffensdranges. Die neuen Aufträge, die Freude, doch wenigstens *Einen* gefunden zu haben, der ihn in vollem Maße würdigte, hatte seinen Lebensmut, der unter den ungünstigen Verhältnissen fast zu erliegen gedroht, von neuem gekräftigt;" so entspricht dies, besonders für die ersten Zeiten, gewiß der Wahrheit; nur die Annahme, Feuerbach habe sich von ihm in vollem Maße verstanden und gewürdigt gehalten, unterliegt einer wesentlichen Einschränkung.

Sie findet nirgendwo, weder in einer Niederschrift, noch durch einen beglaubigten mündlichen Ausspruch, von Seiten Feuerbachs eine Bestätigung. So dankbar er vom rein menschlichen Standpunkt aus der Dazwischenkunft Schacks zu allen Zeiten gedachte, mit so geteilten Empfindungen stand er als Künstler diesem Verhältnis gegenüber. Das Gefühl von der mangelnden Uebereinstimmung in den künstlerischen Anschauungen hat sehr früh schon störend in dasselbe hineingespielt, bis es schließlich zum Abbruch der Verbindung führte.

Die zwischen Beiden bestandenen Widersprüche spiegeln sich noch zwanzig Jahre später, sowohl im „Vermächtnis" als auch in Schacks Buche wieder; in letzterem in der unbehaglichen Stimmung, in die sich Schack in seiner Eigenschaft als Sammler durch die Urteile Feuerbachs über zeitgenössische Kunst und Künstler versetzt fühlt. Bei der bekannten Neigung aller Laien und Kunstliebhaber, für das, was sich in ihrem Besitze befindet, besondere Wertschätzung von Andern zu beanspruchen, mochte der Künstler sich zuweilen zu härterer und wegwerfenderer Kritik haben verleiten lassen, als er sie unter andern Umständen übte. Es wäre interessant und lehrreich gewesen, bei dieser Gelegenheit zu erfahren, zu wessen Ansicht die Welt sich inzwischen bekehrt hat; aber leider umging Schack dabei alle namentlichen Angaben.

Wie Feuerbach von den Franzosen, einem Coutüre, Troyon, Rousseau, Courbet, Delacroix u. A. dachte, ist aus seinem Vermächtnis ersichtlich, woselbst er deren Zeit als eine Periode echter Kunstblüte bezeichnet. Die abfällige Kritik Feuerbachs, von der Schack spricht, wird sich daher vornehmlich auf seine eigenen Landsleute bezogen haben. Von diesen liebte er freilich zu sagen, die besten seien wohl Poeten — zu diesen rechnete er in erster Linie Schwind — aber die wenigsten seien Künstler im wirklichen Sinne des Wortes; dazu müßte man mindestens das Können der Franzosen besitzen. Wem es alsdann gelänge, es mit deutschem Geist und deutscher Tiefe zu verwerten, unter dessen Hand könnte dann wohl eine neue Welt von wirklicher Kunst entstehen.

Feuerbach konnte selbst viel zu viel, als daß er für künstlerisches Können, wo ein solches wirklich vorlag, hätte blind sein sollen. Trotz zeitweiser persönlicher Mißhelligkeiten hat er Böcklin stets für einen wahren Meister gehalten und Lenbach im Vermächtnis als einen der wenigen wirklichen Künstler unter den Deutschen bezeichnet. Daß aber mit dem Ausscheiden von Böcklins, Lenbachs und Feuerbachs eigenen Werken die Schacksche Sammlung reichlich um Dreiviertel ihres Wertes sinken würde, dies dürften heutzutage kaum mehr Viele bestreiten mögen.

Schack schreibt die Neigung Feuerbachs zu kritischen Ausfällen über die Kunst und die Künstler seiner Zeit kurzweg auf Rechnung der Verbitterung und Verstimmung, der er in Folge seiner äußeren Mißerfolge verfallen sei, und sucht seine Vereinsamung mit dem Nachsatz zu erklären: „Seine wegwerfende Kritik über die Leistungen Anderer und die Härte, mit der er sie aussprach, zog ihm natürlich die Feindschaft mancher Künstler zu und versetzte ihn in eine Isolierung, die von Jahr zu Jahr noch zunahm."

Dies erheischt eine eingehende Auseinandersetzung, sowohl zur Klärung der entstellten Thatsachen, als zur richtigen Beleuchtung von Feuerbachs verkanntem menschlichen Wesen.

Die stolze Reihe von künstlerischen Schöpfungen, auf die Feuerbach auch damals schon, als Schack mit ihm in Verbindung stand, zurückblicken konnte und für die er selbst keineswegs erst des Zeugnisses der Welt bedurfte, um über ihren Gehalt und ihren Wert ins Klare zu kommen, muß ihn zunächst vor der Meinung schützen, als sei er im Leben von jenem kleinlichen Mißmut erfüllt gewesen, wie er den „verkannten Genies" eigen zu sein pflegt, die zum Beweis für ihre Genialität in der Regel nichts Anderes und Besseres anzuführen vermögen, als eben diese Verstimmung. Gewiß empfand auch er, wie jeder wahre Künstler, das tiefe Bedürfnis, auf die Menschen und seine Zeit zu wirken. Heißblütig und leidenschaftlich, wie er seinem ganzen Wesen nach war, hat er unter der Gleichgiltigkeit und dem Widerspruch der Welt gegen seine Kunst begreiflicher Weise innerlich, und unter ihren Folgen auch nach außenhin schwer genug gelitten, um Grund zur Klage zu haben. War es doch bei ihm nicht, wie bei gewöhnlichen Sterblichen, die bloße Sorge um die alltägliche Existenz, die ihn so oft, und oft mehr als nötig, bedrückte. Dafür hätte es leicht ausreichen können, da er für seine eigene Person so gut wie gar keine Bedürfnisse hatte. Was ihn zwang, große Forderungen an das Leben zu stellen, war weder schale Genußsucht, noch hohler Ehrgeiz, sondern einzig und allein seine Kunst und sein überquellendes Schönheitsbedürfnis. Diese sind es gewesen, die ihn nötigten, nach dem Glanz des Lebens, als der notwendigen Voraussetzung der Art seines künstlerischen Schaffens zu verlangen. In keiner Weise aber war er für den Kampf ums Dasein im Alltagsstil ausgerüstet. Er war nicht sowohl unfähig, in seiner Kunst an die Forderungen der Welt Zugeständnisse zu machen; ihm mangelte auch jeglicher Sinn und alles Verständnis für die kleinlichen Berechnungen und schiefen Winkelzüge der menschlichen Klugheit und Vorsicht, die freilich im Verkehr mit der Welt so oft über Talent, Charakter und Verdienst den Sieg davontragen. Dieser Mangel, der ihm zur Ehre gereichte, schützte ihn wohl für

seine eigene Person vor allem Niedrigen und Gemeinen, weil es in seiner Nähe einfach nicht gedeihen konnte, machte ihn aber dafür gegen die kleinlichen Widerwärtigkeiten von außen schutz- und wehrlos. Sie bedrückten ihn mit doppelter Schwere, weil das weich elastische Wesen seiner Dichternatur ihnen keinen festen Widerstand zu leisten und erst sich wieder emporzurichten vermochte, wenn der äußere Druck thatsächlich von ihm genommen war. Zum gleichförmigen Alltagsbehagen fehlte es ihm eben am nötigen geistigen Mittelmaß. Er bedurfte stets, und vor allem für seine Arbeit, eines gewissen Glücksgefühls, um nicht am geraden Gegenteil davon zu leiden.

Es soll keineswegs bestritten werden, daß auch er etwas von dem Beisatz im Blute trug, der für mehr als einen von seinem begabten Geschlecht verhängnisvoll werden sollte. Aber er war durch die unaufhörlich nach Außen drängende Expansionskraft seiner schöpferischen Natur doch mehr als irgendeiner von sämtlichen Feuerbachs vor dem zerstörend nach Innen sich kehrenden Kampfe der seelischen Mächte, jenem „sich in sich selbst Verzehren," — dem Erbübel der Familie, geschützt. Er hatte daher von seiner Thatkraft, seiner Beharrlichkeit und besonnenen Klarheit, deren er sich bewußt war, wo es sich um die Verfolgung seiner künstlerischen Aufgabe handelte, von der Zeit und den Umständen auch die Lösung der praktischen Seite des Lebens, als etwas Natürliches, als die sich notwendig und von selbst verstehende Folge seiner Schaffensenergie erwartet. Auch als mit dem Tode des Vaters sich die ersten dunkeln Schatten über den sonnigen Traum seiner Jugend lagerten und „das Gespenst, das er nicht nennen mag", seine Zukunft, ja bereits die Gegenwart aufs unheimlichste zu bedrohen begann, hielt er an dem Glauben und der Hoffnung fest, auf eine Zeit des Erfolges in großem Stil, in der er auf den Höhen des Daseins eine glänzende Künstlerexistenz zu führen erlesen sein würde. Nur langsam, mit der zunehmenden Erkenntnis von dem unlösbaren Gegensatz zwischen seiner künstlerischen Denk- und Empfindungsweise und der ästhetischen Bildung der ihn umgebenden Welt, begann diese Zuversicht allmälig zu schwinden, und eine wachsende Neigung zur Einsamkeit bildete den geistigen Niederschlag dieser langabgelehnten schwersten Erfahrung seines Lebens. Diese Neigung war aber keineswegs gleichbedeutend mit seinem Hang zur Absonderung, der früh, zeitweise schon in Paris bei ihm zu Tage trat, aber nur, weil er das Gefühl der Armut leichter allein ertrug, als in der Gesellschaft fröhlicher Menschen. So hing auch der Ruf der Unzugänglichkeit, der ihn schon beim ersten Betreten von Roms Boden begleitete, zunächst mit dem häßlichen Zusammenbruch seiner schönsten Hoffnungen in Venedig zusammen. Diese Erfahrung, im Verein mit seiner unsichern äußeren

Lebenslage, hatte ihn scheu und argwöhnisch gegen die Menschen gemacht, obschon er von Haus aus eher zur Geselligkeit neigte. Die Welt urteilte damals, daß Eitelkeit und Selbstüberschätzung ihn nur Schmeichler und Wohldiener um sich dulden ließen. Zu seinem eigenen und zu Anderer Glück war er jedoch besser als sein Ruf. Allerdings hatte er den Wahlspruch: „Wer nicht für mich ist, ist gegen mich." Er bedurfte eben, um überhaupt leben und schöpferisch thätig sein zu können, was Beides für ihn eine und dieselbe Bedeutung hatte, wenigstens von Seiten derjenigen, die seine Nähe und seinen Umgang suchten, der vollen Anerkennung als Mensch und Künstler. Unnahbar verhielt er sich daher gegen die, nach seiner Schätzung, falschen Götzen des Tages, und gegen alle Diejenigen, die denselben um keines besseren Grundes, als um ihres Erfolges willen anhingen. Erziehung, Bildung und reizbares Feingefühl thaten ein Uebriges, um ihn im Verkehr mit der Außenwelt zu Vorsicht und zur Zurückhaltung zu führen. Besonders war es die Vertraulichkeit, mit welcher der Deutsche im Auslande seine vermeintlichen landsmannschaftlichen Rechte anzusprechen liebt, durch die er sich häufig in den Zustand berechtigter Notwehr versetzt fühlte. Seinen eigentlichen Schrecken bildeten darunter die sogenannten „guten Freunde," die als ungebetene Ratgeber stets zur Hand waren, um, wenn es ihn nach rechts zu gehen antrieb, zu verlangen, daß er sich links halten solle. Diese sind es wohl zunächst, denen sein heftiges Wort gilt: „Ich hasse ehrlich und von ganzem Herzen alle Diejenigen, welche mich, sei es in böser Absicht oder aus Unverstand verhindern wollen, das mir von der Natur vorgesteckte Ziel zu erreichen." — „Meine Stimmung ist mein einziges Kapital," liebte er zu sagen; „wer mich ihrer beraubt, ist schlimmer als mein offener Feind, denn dieser reizt und steigert mich in der Thätigkeit, jener aber stört und lähmt mich darin und schädigt mich damit in meinem wichtigsten, ja einzigen Interesse, in der Ausübung meiner Kunst."

Geneigt, in diesem Sinne, die Taktlosigkeit der Menschen als die zweite Erbsünde in der Welt anzusehen, hatte er die Einsamkeit mit ihren ungetrübten, künstlerisch fruchtbaren Stimmungen längst als die beste Abwehr gegen dieselbe schätzen und es allmählich immer mehr lieben gelernt, abseits vom geräuschvollen Strom der Außenwelt, sich im Verkehr mit der Natur und seinem eigenen Innern, in das heitere Reich der Kunst zu flüchten. Er äußert sich hierüber mit Rücksicht auf seinen römischen Aufenthalt: „Ich fing an, das Alleinsein zu lieben, das ich früher so schwer ertragen hatte. Meinen Bekannten, die sich über diesen Hang beunruhigten, führte ich zu Gemüte, daß ich mich nie langweile, außer in langweiliger oder schlechter Gesellschaft."

Man mag diese Neigung für krankhaft erklären, man mag die Ursachen

und Folgen von Feuerbachs scheinbarer Weltflucht als selbstverschuldete auffassen, aber es ist unthunlich, sie mit Schack dahin auszulegen, daß die ehemaligen, — in diesem Falle angeblichen Freunde des Künstlers es gewesen seien, die ihn aufgegeben und ihn mit seinem Mißmut sich selbst überlassen hätten. Man mied nicht ihn, sondern er wars, der die Menschen mied; aber er trug keinen Haß gegen sie im Herzen. Sein Einsiedlertum, obschon von äußerlichen Ursachen mitbedingt, war ein durchaus selbsterwähltes und entsprang der individuellen Erfahrung, daß es dem Gedeihen seiner Arbeit förderlich sei. Dies, und nicht fremde oder eigene Verstimmung wars, was in erster Linie sein Verhalten bestimmte. Noch im drangvollen Jahre 1863, als die Erfahrung von den zehn schlimmsten Jahren schon hinter ihm lag, äußert er sich in einem Briefe: „Die Welt ist nur Interesse und doch darf man sich in ihr nicht verbittern." Wenn er sein Los nicht immer in stummer Ergebung trug, that er nur, was die antike Welt selbst an ihren größten Heroen — weil menschlich — verzeihlich fand. War es doch nicht die Klage eines thatlosen Schwächlings. Als er starb, zählte er kaum fünfzig Jahre. Das Verzeichnis über seine künstlerische Hinterlassenschaft führt heute gegen 500 Nummern auf, darunter eine lange Reihe von Werken großen und allergrößten Umfangs. Zu jedem neuen Unternehmen hat ihm in der Regel immer nur der Glaube an sich selbst und das naive Vertrauen auf den sichern Erfolg seines Beginnens, nicht aber die Welt die zur Arbeit erforderliche Freudigkeit verliehen. In den Zeiten dann, wo dieses Vertrauen sich als irrig zu erweisen und zu schwinden begann, lebte er wenigstens der unzerstörbaren Zuversicht, daß ein einsichtigeres Geschlecht kommen, und Gerechtigkeit an ihm üben werde. Das Gefühl der Resignation, das schließlich in ihm zu überwiegen begann, war immer nur menschlicher, niemals künstlerischer Natur; denn dieser Resignation — und dies dürfte für die Beurteilung das Entscheidende sein —, stand bis an das Lebensende Feuerbachs, die volle Schaffenskraft und Schaffensfreudigkeit des Künstlers ungebrochen gegenüber.

Auch während des Verhältnisses zu Schack hatte Feuerbach sich, wie wir gesehen haben, wohl menschlich geborgen, aber als Künstler keineswegs so eigentlich gehoben und getragen gefühlt. Erst als er, aller beengenden Fesseln ledig, sich wieder ganz auf sich selbst gestellt hatte, gewann er das Gefühl vom Vollbesitz seiner Kraft zurück, so daß er in seinem lapidaren Stile die Worte niederschreiben konnte: „Meine Vergangenheit war eine Kette kleinlichsten Hereinhackens, Dareinredens, Abhaltens. Dies hat jetzt aufgehört, ich gehöre nur noch meiner Kunst an."

Es war die Zeit, in der das Gastmahl des Platon näher und näher der Vollendung entgegenreifte.

Neuntes Kapitel.

Entstehungszeit des platonischen Gastmahls.

Die Arbeitsperiode Feuerbachs, die mit dem Jahre 1867 anhebt, und 1869 mit dem Gastmahl des Platon abschließt, muß als eine der fruchtbarsten seines Lebens bezeichnet werden. Bevor wir derselben jedoch näher treten, ist es nötig, den Blick erst nochmals rückwärts zu wenden, um den äußeren Lebensgang des Künstlers während der vier Jahre seiner Beziehungen zu Schack geschichtlich nachzutragen. Zwar ist aus der Zeit von 1863 bis 1867 an außerordentlichen Ereignissen und auch von besondern Bilderschicksalen nichts zu berichten, da fast alle Arbeiten sofort den Weg in Schacks Galerie nahmen. Feuerbachs Dasein pendelte mit ziemlicher Regelmäßigkeit alljährlich zwischen den beiden Hauptangelpunkten Rom und Heidelberg; nur 1865 unterbrach ein kurzer Ausflug nach Neapel und Pompeji, und 1866 eine Rundreise im Norden Deutschlands diesen gleichmäßigen Gang der Dinge.

Das Leben in Rom hatte für Feuerbach seinen Schwerpunkt in der eigentlichen Produktion. In die Monate, die er in der Heimat zuzubringen und die er als seine Erholungszeit anzusehen pflegte, fiel die geistige Ausarbeitung neuer Vorwürfe.

Es gehörte — um es noch einmal zu betonen — zu den Eigentümlichkeiten Feuerbachs, daß dieser „inspirativ-konceptive" Teil seines Schaffens der wirklichen Ausführung in der Regel weit, ja sehr oft um Jahre voraufging. Er besaß im reichsten Maaße jenes seltene, den Künstler großen Stils kennzeichnende Vermögen, sich mit neuen Schöpfungen zu tragen, und dieselben im Geiste auszubilden, während er gleichzeitig das früher Concipierte in liebevollster Arbeit seiner äußeren Vollendung entgegenzuführen wußte. Die geistige Vorarbeit erfolgte dabei in einer solch erschöpfenden Weise, daß die nachfolgende Ausführung anscheinend einer spielenden Beschäftigung glich.

Die für diese innerlich schaffende Thätigkeit notwendige Voraussetzung der vollsten Sammlung, erheischte aber ihre ganz bestimmte Athmosphäre: Ruhe und Anregung zugleich.

Das Leben in Heidelberg, in seiner zwar gelehrt geistigen, künstlerisch aber weder angeregten, noch anregenden Einseitigkeit, und die mancherlei sich für Feuerbach an den Wohnort der Mutter unvermeidlich knüpfenden

gesellschaftlichen Rücksichten, pflegten ihn in der Regel rasch zu ermüden. So reizvoll auch die landschaftliche Scenerie war, die ihn daselbst umgab, ein Aufenthalt von einigen Wochen in ländlicher Stille, bei möglichster Abgeschlossenheit von allem unfruchtbaren Verkehr, stellte sich jedesmal wieder als ein Bedürfnis für ihn heraus. Das ihm besonders sympathische von Heidelberg aus leicht erreichbare Baden-Baden bildete daher einen feststehenden Teil in seinem jährlichen Erholungsprogramm.

Baden-Baden, mit dem lieblichen Lichtenthal im Hintergrunde, wo sich Feuerbach mit seiner Mutter regelmäßig einzumieten pflegte, war in allen Beziehungen ganz wie für ihn geschaffen. Der unbeschreibliche Reiz seiner Lage, die unmittelbare Verbindung von weltstädtischem Treiben mit der Stille des Landlebens; die Möglichkeit inmitten dieses Getriebes der Einsamkeit leben zu können, ohne sich dabei vereinsamt zu wissen, waren bei seiner ganzen inneren Verfassung unschätzbare Vorbedingungen für eine glückliche Mußezeit, wie er sie suchte und nötig hatte. Für eine in so hohem Grade mit produktiver Phantasie ausgerüstete Natur, für die der anscheinend geringfügigste Eindruck Anlaß zu den reichsten künstlerischen Kombinationen abgeben konnte, bot der glänzende Schein und Reichtum, in welchem das Leben sich hier nach Außenhin gab, die mannigfachste Anregung und Gewähr für fruchtbare Stimmungen. Diesem Leben selbst näher zu treten, lockte es ihn freilich wenig; wußte er doch, daß sich bei näherem Zusehen unter der gefälligen Hülle nur die Schattenseiten und das innerlich Unkünstlerische im Wesen dieser Welt enthüllen, und ihn der Illusion berauben würde, die ihm für die Anschauung wertvoll war. Aber es gefiel ihm, inmitten des bunten Treibens am Kurhaus, unter den Klängen eines künstlerisch geleiteten, und von Künstlern gebildeten Orchesters, den Strom der Menschen im Sonnenglanz oder nächtlichen Lichtermeer von einem geborgenen Winkel aus an sich vorüberziehen zu lassen, während sein Geist sich dabei in die innere Welt seiner künstlerischen Träume versenkte.

So sehr Feuerbach nun auch aufs eifersüchtigste bedacht war, sich und seine Freiheit und Unabhängigkeit vor der Gefahr oberflächlich gesellschaftlicher Beziehungen zu wahren, verhinderte ihn dies doch keineswegs an der Pflege freundlichen Verkehrs. So war er in dem musikalischen Kreise von Frau Klara Schumann, die in Lichtenthal eine Villa besaß, und für die er als Künstlerin und Frau eine gleich hohe Verehrung hegte, kein Fremder.

Hier war es, wo er Johannes Brahms, Joachim, Hermann Levi u. A. kennen lernen und besonders an Letzterem einen warmen und werkthätigen Anhänger gewinnen sollte.

Daß diese Beziehungen sich gleichwohl zu keinen eigentlich tiefen und nachhaltigen ausgestalteten, lag zum Teil an dem Vorübergehenden der Berührung, noch mehr aber an dem Umstand, daß es auf beiden Seiten an den Voraussetzungen zum vollen gegenseitigen Verständnis gebrach. Feuerbachs Wesen und Bedeutung lagen für die Welt noch zu wenig offen; er selbst hatte als Künstler noch lange nicht abgeschlossen. Dies wies ihn bei seinem starken Selbstgefühl auf sich zurück, so daß er auch menschlich sich nicht leicht voll und ganz gab. Die tiefe Kluft, die zwischen dem Reich des musikalischen Denkens und Empfindens und der Welt der reinen Anschauung liegt, machte sich um so fühlbarer, als Feuerbach ebenso die Fähigkeit fehlte, den Andern auf ihrem Gebiete überallhin folgen zu können. Wohl war er — wie seine Kunst es genugsam bezeugt — eine tief musikalisch angelegte Natur, aber er war es in seiner Weise und im Verhältnis zum Wesen seiner eigenen Kunst, in der ihm einfache Größe in Gedanke und Form, als die höchste Aufgabe vor Augen stand. Seine musikalischen Sympathien gipfelten daher in der Verehrung Mozarts und Glucks und endigten bei Beethoven und Schubert. Die Kunst ihrer Nachfolger, für die es ihm an Gelegenheit und wohl auch an Bedürfnis gefehlt hatte, seinen Sinn auszubilden, erschien ihm, als das Kind der Romantik, stillos, willkürlich, mystisch, phantastisch und unklar. In der Einseitigkeit, mit der sie von der Bühne und dem Konzertsaal aus das deutsche Leben völlig zu überwuchern drohte, erblickte er eine Gefahr für das Gedeihen der anderen Künste. „Wenn in Deutschland einmal weniger musiziert wird", schreibt er um diese Zeit einmal aus Heidelberg, „so könnte Hoffnung für die bildende Kunst entstehen."

Rückhaltlos schloß Feuerbach sich dagegen einem kleinen Kreise an, dessen Mittelpunkt das Haus des damals in Baden-Baden angestellten jetzigen badischen Ministers des Innern Eisenlohr bildete. Die Frau des Hauses, eine Tochter unserer gemeinsamen Karlsruher Freundin, war Feuerbach, von früherher schon bekannt. Auch Eisenlohr selbst hatte er bereits 1858 in Rom kennen gelernt, wohin derselbe mit Nock, dem nachmaligen Minister der Justiz und des Kultus, auf einer Reise durch Italien, zu mehrwöchentlichem Aufenthalt gekommen war. Beide waren eben siegreich aus dem Staatsexamen hervorgegangen und aus der Heimat an Feuerbach empfohlen. Die „Ministerkandidaten", wie er sie im prophetischen Scherz zu nennen pflegte, schlossen sich uns gesellig an. Der freundliche Verkehr endigte mit einer gemeinsamen, zur Feier ihres Abschieds unternommenen heitern Kampagnafahrt nach Tivoli.

Es war ein aus Ernst und Scherz aufs glücklichste gemischter, zuweilen

bis zu toller Laune sich steigernder Ton, der in diesem kleinen Kreise in Baden-Baden herrschte. Besonderes Ergötzen bereitete Feuerbach die von Eisenlohr geführte Haus- und Tageschronik, in welcher er für seine Kinder die Erlebnisse der Familie in und außer dem Hause nicht allein mit Worten, sondern auch mit Stift und Farbe in unerschöpflichem Humor zu verewigen pflegte.

In diesem Kreise lernte Feuerbach auch die dramatische Sängerin Aglaja Orgeni kennen, die zur Vollendung ihrer Studien, als Schülerin von Frau Viardot-Garcia, um dieselbe Zeit in Lichtenthal weilte und mit ihm dieselbe Villa bewohnte. Schon oft, ohne daß er es ihr immer gedankt haben mochte, hatte sie ihn mit ihren Koloraturen und Lerchentrillern in der Frühe wachgesungen; nun er ihr näher trat, fühlte er sich von ihrem geist- und seelenvollen, von vornehmer Erziehung und Bildung getragenen Wesen alsbald lebhaft angezogen. Aber getreu der Zurückhaltung, die er sich um seiner Kunst und seiner Verhältnisse willen in diesen Dingen auferlegt hatte, vermied er jede ernstliche Annäherung. Er hat den Lebensgang der begabten Künstlerin noch lange mit Interesse verfolgt; ihrem Andenken auch in einem von seinen zwei Frühlingsbildern, der Gartenscene, durch Einfügung ihres Bildes, in der rechts vom Beschauer sitzenden Gestalt, ein kleines Denkmal gesetzt.[1])

Ein charakteristischer Zug in Feuerbachs Wesen mag hier noch Erwähnung finden; nämlich, daß er in den vielen Jahren, in denen ihm Baden-Baden zum Sommeraufenthalt gedient hat, niemals den Verlockungen des Spiels verfallen ist. Nur selten und ungern verlor er sich in die Nähe des grünen Tisches; nicht weil er für seine Person Gefahr fürchtete, sondern weil der Anblick der Spielenden, das Bild der gemeinen Jagd nach verdienstlosem Gewinn, widerliche Empfindungen in ihm hervorrief.

Wie bereits angedeutet, unternahm Feuerbach im Verlauf dieser Jahre, neben den herkömmlichen alljährlichen Fahrten von Rom nach Heidelberg und zurück, noch einige andere Reisen, die nicht bloßen Erholungszwecken zu dienen bestimmt waren. Im März 1865, unmittelbar nach Abgang des Schreibens an Schack, das über das Schicksal des Gastmahls entschied, war das gewöhnliche Jahresprogramm durch einen in Gesellschaft eines Schweizer Freundes, des Obersten Rothpletz[2]) aus Aarau, ausgeführten achttägigen Ausflug nach Neapel und Pompeji unterbrochen worden. „Es

[1]) Das Bild befindet sich im Besitz von Frau Feuerbachs Erben in Bayreuth.

[2]) Besitzer von zwei Bildern Feuerbachs, des Studienkopfs nach Nanna aus dem Jahre 1861, und der nachmals Dresdener Madonna.

war nöthig," schickt Feuerbach seinem Berichte über diese Reise voraus, „da ich mich wieder gemüthlich zu verkränkeln anfing."

„Den holdseligen Eindruck Pompejis," heißt es dann weiter, „des Meeres, der Broncen und Vasen zu schildern, ist unmöglich. Dies muß auf mündlichen Bericht verspart bleiben. Ich habe an hoher Anschauung gewonnen und mich dem reinsten Genuß hingeben können, und ich habe innerlich geschworen, daß die Kleinlichkeit und Engherzigkeit meines Vaterlandes meinen Geist nicht unterdrücken soll."

„Durch die stillen Straßen Pompejis zu wandern, in die heiteren, bemalten Häuser hineinzusehen, jetzt nur von kleinen Eidechsen bewohnt, dazu die flüchtigen Durchsichten auf das Meer, der reinste Himmel, das schönste Gebirge der Welt, das sind Dinge, die sich unauslöschlich ins Herz graben. Bei meiner Rückkunft habe ich zu meiner großen Freude unbewußte Anklänge davon in meiner Kunst gefunden."

„Einen Blick von der Höhe des Posilipp herab auf die Inseln in der Abendsonne. — So müßten die Inseln der Seligen aussehen! Im Museum waren wir täglich und haben studirt. In Pompeji lernt man einsehen, auf welcher niederen Bildungsstufe des Geschmackes wir Kinder des neunzehnten Jahrhunderts stehen. Kein Zimmer, noch so klein, das nicht heiter und kunstreich ausgemalt wäre, und wir bewundern in den Gemälden der Zimmermaler den feinen Sinn für Maas und Farbe, der uns Modernen verloren gegangen ist."

Ein aus den sechziger Jahren herrührendes Skizzenbuch Feuerbachs[1]) enthält acht in dasselbe eingeklebte Blättchen mit Konturen nach pompejanischen Wand- und Vasengemälden, die ihn besonders entzückt haben mochten. Nach der auffallend unsichern Führung des Striches zu schließen, wurden sie sämtlich im Stehen skizziert. Obenhin besehen, könnte eine Gestalt darunter, die erhobenen Hauptes, mit einem Thyrsosstabe im Arme vorwärts strebt, ihn zu seinem Orpheus angeregt haben. Auch für seine erste Iphigenie könnte man Vergleichungspunkte finden, wenn sie nicht bereits 1861 entstanden wäre. Darauf bezieht sich wohl der Ausspruch, daß er bei seiner Rückkehr zu seiner großen Freude Anklänge in seiner eigenen Kunst gefunden. Mit Sicherheit aber kann angenommen werden, daß der Eindruck von Pompeji auf den Entschluß Feuerbachs, die Ausführung des Symposions unter allen Umständen zu wagen, auch wenn Schack die Bestellung des Bildes ablehnen sollte, von bestimmendem Einfluß gewesen ist.

---

[1]) Dasselbe befindet sich in Händen des Verfassers.

War der Ausflug nach dem Süden vorwiegend bestimmt gewesen, künstlerischen Absichten zu dienen, so lagen dagegen einer im darauffolgenden Jahre unternommenen Reise nach dem deutschen Norden praktische Interessen zu Grunde. Der imponierende Sieg Preußens über Oesterreich hatte Feuerbach mächtig aufgeregt. Er glaubte in Berlin nunmehr den Ort erblicken zu sollen, an dem fortan nicht allein das politische Schicksal Deutschlands, sondern auch die Zukunft der deutschen Kunst sich zu entscheiden haben würde, und empfand ein lebhaft gesteigertes Bedürfnis nach Anschluß und Verständigung mit der deutschen Heimat.

Noch spät, im November 1866, entschloß er sich daher zu einer Rundreise, die ihn über Köln und Düsseldorf — wo er den Genremaler Vautier besuchte —, nach Berlin, Dresden und München, und von da sodann erst nach Rom zurückführte.

Die erfolgte künstlerische Umschau zwang ihm allerdings zunächst das Geständnis ab, daß es im historischen Fache wie überall, so auch in Berlin traurig aussehe. Er schreibt von dort: „Von Kunst habe ich nur vortreffliche Genrebilder gefunden, und ich habe mit Schmerzen mir gestehen müssen, daß wenn ich in der Historie Annäherndes geleistet, ich nicht so fragmentarisch dastünde."

So tief empfand er also gewisse Lücken in seiner Produktion, mit andern Worten das Gewicht der Sorge um das noch ungeborene Gastmahl, daß ihm der Wert des künstlerischen Arbeitserträgnisses seiner gesamten Vergangenheit im Lichte einer fragmentarischen Leistung erschien.

Trotz der mehr als mäßigen Eindrücke, die er vom Kunstleben der preußischen Hauptstadt empfangen hatte, hielt er an dem Gedanken an Berlin fest. Es hatte sich ihm durch dort lebende Freunde seiner Eltern, und im Verkehr mit Begas, der ihm mit offenen Armen entgegen gekommen war, von einer so liebenswürdigen Seite gezeigt, daß der Plan einer Uebersiedelung dahin von ihm allen Ernstes ins Auge gefaßt wurde. Unter Begas freundschaftlichem Beistand wurde die Erledigung der immer schwierigsten Frage nach einem entsprechenden Atelier betrieben, von denen sich einstweilen zwei, aber freilich vorerst nur „in Aussicht" zeigten. Sobald ein definitiver Entscheid hierüber erfolgt, und er inzwischen in Rom das Symposion entworfen haben würde, wollte er Ostern folgenden Jahres aufbrechen, mit der Absicht, das große Werk sodann in Berlin zu vollenden. Mit diesem Vorsatz begab sich Feuerbach auf die Weiterreise nach Dresden, auf der Begas mit seiner Frau ihm bis Halle das Geleite gaben.

Wie Berlin, hat Feuerbach auch Dresden bei dieser Gelegenheit zum erstenmal in seinem Leben betreten. Der Besuch galt, da er hier keine

andern Interessen zu verfolgen hatte, ausschließlich seiner berühmten Gemäldesammlung, die kennen zu lernen längst sein sehnlicher Wunsch gewesen war. Leider existirt kein schriftliches Zeugnis, das über die empfangenen Eindrücke einigen Aufschluß gäbe. Da Feuerbach unverweilt, ohne Heidelberg nochmals zu berühren, von Dresden nach München fuhr, wo er mit seiner Mutter eine Zusammenkunft verabredet hatte, lag bei seiner ohnehin geringen Schreiblust keine Veranlassung vor, der nahen Gelegenheit zu mündlichem Austausch durch briefliche Mitteilungen vorzugreifen. Die von München aus unverzüglich ins Werk gesetzte Weiterreise nach Rom verhinderte aber ebenso ein nochmaliges Zusammentreffen zwischen dem Künstler und mir, so daß ebensowenig mündliche, unter der unmittelbaren Nachwirkung des jüngst Geschauten gethane Aussprüche von Feuerbach über die Dresdener Galerie zu verzeichnen sind. Rafaels sixtinischer Madonna gedachte er aber später einmal, als eines Bildes, das ihn nicht so sehr durch seine schlichte Einfachheit, als besonders durch die außerordentliche Bescheidenheit in der Farbe gerührt habe.

Nach München wurde Feuerbach teils durch den Wunsch nach einem Rückblick über seine dortigen Arbeiten, teils durch das Bedürfnis geführt, mit Schack seine Angelegenheiten zu besprechen und zu endgiltigem Abschluß zu bringen. Denn, „Es müßen nothwendig Aenderungen eintreten; ich sehne mich dringend nach Ruhe und echtem Wirken;“ heißt es in einem aus Berlin an die Mutter gerichteten Schreiben, mit Rücksicht auf sein ins Schwanken geratene Verhältnis zu Schack.

Echtes Wirken, echt nach seinem Sinne, verband sich gegenwärtig für ihn ganz mit den Vorstellungen, die sich an die Idee vom platonischen Gastmahl knüpften. Erst wenn alle Hindernisse hinweggeräumt sein würden, die sich der Ausführung bisher entgegengestellt hatten, glaubte er seine innere Ruhe wieder gewinnen zu können. Das stärkste dieser Hindernisse bildete aber sein Verhältnis zu Schack, das in den letzten fünf Jahren seine künstlerische Kraft einseitig und ausschließlich in Anspruch genommen hatte, ohne ihn materiell erheblich zu entschädigen.

Der Gegensatz, der sich in den beiderseitigen Anschauungen, bei Gelegenheit der schriftlichen Verhandlungen über das Gastmahl in seiner vollen Schärfe geltend gemacht, und in Schacks Ablehnung des Bildes seinen Ausdruck gefunden hatte, trat bei dem Versuch Feuerbachs, persönlich eine Sinnesänderung bei ihm herbeizuführen, in gleicher Weise zu Tag. So war an eine gedeihliche Fortdauer des alten Verhältnisses um so weniger mehr zu denken, als der Wunsch nach einer Erhöhung der bisher üblichen

Honorare, die außer Verhältnis zur Größe und Bedeutung der gelieferten Arbeiten standen — ein ebensowenig geneigtes Gehör fand. So endigte das Verhältnis für immer, nachdem die noch schwebenden Aufträge, zur Ausführung gelangt waren.

Die Mutter war wohl stark in Mitleidenschaft gezogen von der Stimmung, die ihren Sohn in den Tagen dieser Zusammenkunft beherrschte. Sie berichtete, bei ihrer Rückkehr aus Heidelberg: „Von Anselms Bildern bei Schack" — sie hatte die meisten davon erst in München kennen gelernt — „hat mir nur die Pietà einen großen Eindruck gemacht. Darüber bin ich ganz klar, und leider, Anselm ist es auch, — daß wenn er nicht würdige Aufgaben bekommt, er in dieser Genremanier zu Grunde geht. Er ist nach Rom zurück und will mit Sack und Pack kommen, sowie ein Atelier in Berlin frei ist."

Die Entscheidung in dieser Kardinalfrage fiel schließlich ungünstig aus; zudem hatte man in der Heimat verabsäumt, ihm durch einen Ankauf aus dem wandernden Massenvorrat seiner herrenlosen Bilder die Mittel zu einer würdigen Uebersiedelung ins Vaterland zu Verfügung zu stellen. Außerdem fesselte ihn sein neues Modell an Rom, „welches das verlorene aufs Glücklichste ersetzte" — und vielleicht auch, „das kleine Marmorhaus" in der via di porta salara, in welchem ihm nach seinen Wünschen ein neues Atelier eingerichtet wurde.

Hat man besondere Veranlassung zu beklagen, daß Feuerbach in Rom festgehalten wurde? Vielleicht um des Menschen, gewiß nicht um des Künstlers willen. Es ist nicht auszudenken, wie er bei seinem gemütlich überaus erregbaren, und dabei vom stärksten künstlerischen Selbstgefühl bestimmten Wesen, anders als in einer herrschenden Stellung, oder zum Mindesten in einer günstigen Lebenslage, auf die Dauer die Berliner Luft hätte ertragen sollen. Was in fremdem Lande und in der Einsamkeit Roms sich verhältnißmäßig leicht ertragen ließ, das Bewußtsein, eine für sein Vaterland vorerst unverstandene Sprache zu reden, würde ihm, im Herzen desselben, dies Vaterland selbst zur Fremde gemacht haben. Er konnte somit Anderes und Besseres nicht thun, als Herr in seinem eigenen Reiche zu bleiben, bis es ihm gelungen war, von hier aus die Welt von seiner Kunst zu überzeugen. So finden wir ihn denn die folgende Zeit wieder in Rom an dem Werke geschäftig, an das seine Träume von endlichem Sieg und Kampfeslohn seit einem Decennium anknüpften. Die Erwägung, wie ganz anders der Eindruck sein würde, wenn er mit der fertigen, statt mit der erst werdenden Schöpfung in Berlin auftrete, war es mit gewesen, die ihn zögern ließ, unter so völlig unsicheren Voraussetzungen seinen Einzug in die Hauptstadt seines Vaterlandes zu halten.

Mit den Worten: Aut Caesar, aut nihil, verkündet Feuerbach, froh seiner wiedererrungenen künstlerischen Unabhängigkeit, den Entschluß, das Symposion auf eigene Rechnung ausführen zu wollen. „Ich habe in der letzten Zeit eine dämonische Thätigkeit entwickelt;“ schreibt er unterm 22. März 1867, „daß meine Erhebung mit der nationalen zusammentrifft, ist mir innerlich ein freudiger Triumph, und da ich rasch und sicher in meinen Handlungen bin, so schließen sich auch die kleineren Umstände an. Das verlorene Modell ist auf das Glücklichste ersetzt. Was aber die Hauptsache ist: Die Aufzeichnung des Symposion ist in klaren sicheren Linien siegreich vollendet. Jetzt Vorhang vor und warten.“

Dieser Ausruf zum Schluß ist keineswegs bloß bildlich zu verstehen. In der That verhüllte ein dichter Vorhang das werdende Werk vor den Augen unberufener Zeugen. Einer der Wenigen, denen vergönnt war, an der Entstehung und dem Fortschreiten des Bildes bis zu dessen Vollendung teilzunehmen, war Dr. Konrad Fiedler, der während dieser Jahre den Winter in Rom zubrachte und zu dem Künstler in ein befreundetes Verhältnis getreten war.

Neben der großen, nun bis auf Weiteres ruhenden Arbeit entstanden im Laufe desselben Jahres noch einige neue Gemälde von kleinerem Umfang, die dem Künstler die Mittel zur Durchführung seines großen Unternehmens verschaffen sollten: Der Mandolinenspieler, die Idylle und das Ricordo di Tivoli, sowie das Mädchen mit Kind am Meeresstrand.

Der Mandolinenspieler,[1]) auch Familienscene genannt, dürfte ganz an den Anfang des Jahres 1867, wenn nicht noch in das Jahr 1866 zu setzen sein. Man erblickt eine sitzende Frau, lebensgroßes Kniestück, mit einem nackten Kind im Schoße; neben ihr die Gestalt eines jungen Mannes, der die Mandoline spielt. Zu Häupten Beider wölbt sich von Feigen- und Granatbäumen ein dichtes Laubdach, in dessen tiefen Schatten die Figur des Mannes sich halb verliert.

Das Bild zählt zu den entschieden koloristisch gedachten und behandelten Arbeiten des Meisters. Die vom vollen Tageslicht beschienene Gruppe von Mutter und Kind, bildet zu den tiefschattigen Partien des Hintergrundes einen durchaus malerisch beabsichtigten Gegensatz, dessen harmonische Ausgleichung mit großer Meisterschaft durchgeführt ist. Es ist in seiner Art eine Freilichtstudie, aber im Sinne einer stilvollen Lösung des Problems; d. h. der Künstler läßt sich daran genügen, das Wesentliche in den Lichtkontrasten zu betonen, unter Vermeidung jenes Spiels von pikanten Reflexen

[1]) Im Besitze des Herrn Fabrikanten Seitz in Nürnberg.

und aufdringlichen Lichtblitzern, mit welchen dem Laienauge so oft Schwierigkeiten vorgetäuscht werden, die in Wirklichkeit nichts, als ebenso billige, wie bequeme Auskunftsmittel sind, um die innere Leere und Hohlheit des Werkes zu verhüllen.

Unschwer entdeckt man in den jugendlichen Zügen des Mannes des Künstlers eigenes Bild. Die Frau, mit dem schlummernden Kinde im Schoß, erinnert in der Gesamterscheinung an die Frau im Familienbild von Feuerbach das sich in der Schackschen Galerie befindet. Beide zeigen Nanna im Profil. Es ist zum letztenmale, daß wir ihrem Bilde begegnen, nachdem sie durch volle sieben Jahre, von 1860 bis 1867, der Mehrzahl von Feuerbachs Frauengestalten ihre, oder den ihrigen verwandte Züge geliehen hatte. Die häufige Verwendung ein und desselben Frauenkopfes ist ihm mit ganz besonderem Nachdruck zum Vorwurf gemacht worden.

Der Mandolinenspieler.

Daran, daß keine Geringeren, als Lionardo da Vinci, Tizian, Palma Vecchio, Luini, Andrea del Sarto u. a. m. sich dieses vermeintlichen Vergehens zum Teil in viel höherem Maaße schuldig gemacht haben, schien die Welt sich nicht erinnern, oder dem Lebenden nicht dasselbe Recht einräumen zu wollen. Da der Tadel aber überdies auch auf die Zeit ausgedehnt zu werden pflegt, in der Nanna nicht nur aus dem Leben, sondern — was entscheidender ist — längst aus der Ideenwelt des Künstlers ausgeschieden und neuen Vor-

bildern gewichen war, möge bei dieser Gelegenheit eine Berichtigung gestattet sein.

Nanna erscheint in Feuerbachs Kunst zum ersten Male im Jahre 1860 unter den Frauengestalten im Garten des Ariost. Wir begegnen ihren Zügen in demselben Jahre noch einmal in einem überlebensgroßen Studienkopfe;[1]) einem Profilbildnisse von einer ungemeinen Mächtigkeit in der Auffassung und einer stupenden Durchbildung in Form und Farbe. Es eröffnet die lange Reihe jener weiblichen Ideal- und Charakterbildnisse Feuerbachs, die für sich allein schon ausreichen würden, ihm unter den größten Meistern aller Zeiten einen Ehrenplatz zu sichern.

Nanna als Poesie.

Wohl noch demselben Jahre gehört ein lebensgroßes Profilbild an, in weißem Obergewande.[2]) Es ist reines Portrait, von einer eigentümlichen Melancholie im Ausdruck. Auch dieser dürfte dem Leben nachgebildet sein und in einer Stelle eines Briefes vom 8. Mai 1861 seine Erklärung finden, in der es heißt: „Mein armes Modell hat eine unheilbare Herzkrankheit, weßwegen ich auch das Rauchen gelassen habe, und es ist anzunehmen, daß ich der letzte vielleicht bin, dem es vergönnt ist, die Züge nachzubilden. Sie kommt gerne zu mir und ich mache immer viele Späße um sie aufzuheitern und aufzuscheuchen aus dem Ernst in dem Gedanken eines unvermeidlichen Unterganges." —

Im Jahre 1861 folgt ein dritter Studienkopf, Halbprofil, mit Rückenwendung, ebenfalls in weißem Obergewande. Ein Bild von großem Liebreiz im Ausdruck.[3])

[1]) Im Besitze des Großherzogs von Baden.

[2]) Besitzer Herr Universitätsprofessor Hofrat Hilger in München.

[3]) Eigentum des Herrn Obrist Rothpletz in Zürich.

Ein vierter Studienkopf mit Hand,[1]) eine Vorarbeit zur ersten Iphigenie, gleich dieser mit in Schatten gelegtem Profil; dann die große Iphigenie selbst, sowie das Bildnis der Römerin in der Schackschen Galerie entstanden nach Nanna im Jahre 1862.

In diese Zeit fällt ferner noch ein fünfter Studienkopf nach ihr, den Feuerbach selbst besonders hoch stellte und über den auch Dr. Konrad Fiedler sich äußert, daß er die höchste Vorstellung von der vollendeten Meisterschaft des Künstlers erwecke.[2])

Im Jahre 1863 tritt Nanna unter den Frauen der Pietà auf; ferner in einem Lucretia betitelten Bilde im Städelschen Institut in Frankfurt; sowie als Virginia, in einem lebensgroßen Kniestück mit beiden Händen, das sich auf Schloß Rosenstein bei Stuttgart befindet; Beides Frauenbildnisse von einem geheimnisvoll dämonischen Reiz des Ausdrucks und einer Technik von fehlloser Meisterschaft.

1864 erscheint Nanna als Francesca und Julia; 1865 als Laura in der Kirche, und Laura im Park; ferner in einem Profilkopf mit Hand;[3]) und im selben Jahre, lorbeerbekränzt, als Poesie;[4]) dann 1866 im Familienbilde bei Schack und 1867 im Mandolinenspieler, um nun aus Feuerbachs Kunst für immer auszuscheiden und Lucia Brunacci ihren Platz einzuräumen.

Was nun die Gleichartigkeit betrifft, die diesen Wiederholungen anhaften soll, so wird jeder nicht Voreingenommene, der die hier aufgeführten Arbeiten Feuerbachs einer wirklich kritisch vergleichenden Prüfung unterwirft, sich alsbald überzeugen müssen, daß die angeblich darin herrschende Uebereinstimmung nur eine sehr bedingte ist. In Wirklichkeit beschränkt sie sich auf gewisse typische Aeußerlichkeiten in der Gesamterscheinung; innerhalb dieser ergeben sich aber, bei näherem Zusehen, in Charakterisierung und Ausdruck eine solche Fülle von physiognomischen Unterschieden, daß die Aehnlichkeit dabei thatsächlich nur eine ganz untergeordnete Rolle spielt.

Ueber das zunächst folgende, mit den Anfängen des platonischen Gastmahls zusammenfallende Ricordo di Tivoli wurde bereits bei

---

[1]) Besitzer Herr Minister A. Eisenlohr in Karlsruhe.

[2]) Im Besitze von Frau Helmrich in Leipzig. Ein junger, frühverstorbener Gelehrter dieses Namens, Privatdocent der Kunstgeschichte, dessen Feuerbach in seinen Briefen aus dem Jahre 1862 wiederholt als eines rasch liebgewonnenen Freundes erwähnt, erwarb den Kopf in Rom persönlich vom Künstler.

[3]) Im Besitze des Herrn Generalmusikdirektors Levi in München.

[4]) Im Besitze des Herrn v. Heyl, Majors a. D. in Worms.

Gelegenheit der Besprechung der elf, in der Schackschen Galerie in München befindlichen Feuerbachschen Gemälde, das Wesentliche berichtet. Als Nachtrag zur Entstehungsgeschichte dieses Bildes bleibt noch zu erwähnen, daß beiden Ausführungen eine dritte Behandlung des Gegenstandes voraufging, von der jedoch nur ein Bruchteil erhalten blieb. Nach dieser Darstellung war das singende Mädchen auf der Felsenanhöhe, das jetzt in beiden Bildern übereinstimmend in scharfer Profilstellung gehalten ist, von vorn gesehen. Dagegen der Mandoline spielende Knabe, — jetzt en face — im Profil dem Mädchen zugewandt. Der Empfindung des Künstlers widerstrebte in der Folge diese Haltung der beiden Figuren, die den Schein des Beabsichtigt-Beziehungsvollen erwecken konnte. Er war eben entschlossen das Ganze zu überstreichen, als es dem Einspruch eines Freundes noch rechtzeitig gelang, wenigstens das Bildnis des Mädchens vor dem Untergang zu behüten und sich den Besitz dieses Fragments zu sichern. Im Verzeichnis von Feuerbachs Werken ist es unter dem Titel Idylle von Tivoli aufgeführt.[1])

Das dritte, dem Jahre 1867 angehörige Bild: Mädchen mit Kind am Meeresstrand, versetzt uns an die Ufer von Porto d'Anzio, denen wir in der Folge noch in manchem Werke des Künstlers als scenischem Hintergrund wieder begegnen werden.[2])

Wir erblicken eine lebensgroße, im Uebergangsalter zur Jungfrau stehende Mädchengestalt, die dem Beschauer aus dem Bilde heraus entgegenschreitet. Auf ihrer linken Schulter ein Wassergefäß tragend, führt sie an der Rechten ein nacktes Kind, das zu ihren Füßen im seichten Uferwasser kniet und nach einer von den Wellen ans Gestade getriebenen Meerschnecke greift. Das Mädchen, das mit dem Ausdruck schwesterlicher Zuneigung den Blick zu demselben herniedersenkt, zögert im Weiterschreiten, um das Kind in seinem Spiele gewähren zu lassen. Die Gestalt des Mädchens, die dunkel umrissen von den lichtgrauen Tönen einer leicht bewölkten Scirocco-luft sich abhebt, in deren weiche Trübe das Ganze getaucht erscheint, überragt die tiefliegende Linie des Meerhorizonts. Die Skala der in dem Bilde enthaltenen Farbentöne ist eine überaus geringe, aber eine in sich so fein gestimmte und abgestufte, daß die erzielte Wirkung als eine auf rein malerischen Absichten beruhende gelten könnte, wenn das Bild nicht zu gleicher Zeit in der Form so streng durchgebildet wäre.

Die überaus liebenswürdige Darstellung, der jedenfalls eine Anschauung aus der Wirklichkeit zu Grunde liegt, zählt zu den reizvollsten Arbeiten

---

[1]) Im Besitze von Herrn Dr. Konrad Fiedler in München.

[2]) Eigentum von Herrn Hofrat Dr. Pfeiffer in Stuttgart.

Feuerbachs auf dem Gebiet des stilvollen idyllischen Genres, das er wohl eigentlich erfunden hat, und in welchem er der Welt den Beweis lieferte, daß bei jeglichem Stoffe die Behandlung im Großen zulässig ist, sofern es eben dem Künstler gelingt, den Gegenstand groß zu fassen und mit wahrem Lebensgehalt zu erfüllen.

Der Gegenstand hat den Künstler vier Jahre später zu einer nochmaligen Behandlung angeregt. Da diese zweite Darstellung die Reihe der ungeschichtlichen, gemeinhin unter dem Begriff des Genres verstandenen Gattung Feuerbachscher Gemälde als ein ganz vereinzelter Ausläufer abschließt, mag es gerechtfertigt sein, sie an dieser Stelle zu beschreiben. Sie führt den Titel Strandbild, hat ebenfalls Höhenformat, ist aber von erheblich größeren Verhältnissen, als die erste Bearbeitung. Der scenische Hintergrund ist derselbe geblieben; aber aus der en face Figur des Mädchens ist eine hochgewachsene Frauengestalt geworden, die nicht, wie dort, dem Beschauer entgegen, sondern in Rückenwendung in das Bild hinein schreitet. Das Wassergefäß hoch zu Häupten auf ihrer Linken tragend, senkt sie im Profil Haupt und Blick mit mütterlich zärtlichem Ausdruck auf das zu ihren Füßen kauernde Kind, das ebenfalls wieder nach einer Muschel deutet. Der Augenpunkt ist auch hier so tief gewählt, daß die Gestalt der Frau hoch über die Konturen der fernen Küste emporragt und selbst die Scheitellinie des Kindes noch den Horizont

Strandbild.

überschneidet, wodurch dem figürlichen Teile des Bildes ein eigentümliches Gepräge der Großheit verliehen wird. Die Luft zeigt eine mit der ersten Behandlung des Gegenstandes sehr verwandte, nur viel lichtere Stimmung, wie überhaupt das ganze Bild ein von Tagesglanz förmlich überströmtes Kolorit aufweist.[1])

Die Idylle nebst dem Ricordo di Tivoli gingen, ohne für die Welt sichtbar geworden zu sein, unmittelbar von Rom nach ihrem Bestimmungsorte, einem Landsitze in der Nähe von Leipzig; der Mandolinenspieler fand aber erst nach vierzehn Jahren, nach dem Tode des Künstlers, einen Herrn. An das dritte Bild aus dem Jahre 1867, Mädchen mit Kind am Meere, dagegen knüpfte sich für Feuerbach eine ebenso erfreuliche, als in seinem Leben ganz einzige Erfahrung. Das auf Bestellung gemalte Bild entzückte den Empfänger in einem so hohen Maaße, daß er dem Künstler eine namhaft höhere, als die ausbedungene Summe anweisen ließ.

Noch ist über eine fünfte Arbeit Feuerbachs aus dem Jahre 1867 zu berichten, an die sich zugleich ein kleines Reiseintermezzo knüpft. Er hatte aus Basel den Auftrag erhalten von der Freundin seiner Mutter, Charlotte Kestner, — der Tochter von Goethes Lotte, — ein Bildnis anzufertigen. Dieser Auftrag führte ihn wiederholt nach Basel; das erste Mal im Frühjahr, wobei ihn seine Mutter begleitete, und ein zweites Mal im September 1867, um das Bild zu vollenden. Diesen Aufenthalt benützte er zugleich, um die gänzlich locker gewordenen Beziehungen zu Arnold Böcklin zu erneuern, der um dieselbe Zeit ebenfalls in Basel, bekanntlich seiner Vaterstadt, verweilte.

Das lebensgroße Bildnis, etwas mehr als Kniestück, zeigt die ältliche Dame in Halbprofil, in sitzender Stellung und ist von überaus einfacher Auffassung. Die Lösung der Aufgabe scheint dem Künstler nicht eben leicht geworden, oder nicht leicht gemacht worden zu sein; d. h., er wurde von der Dame und ihrer Umgebung mehr als nötig bald mit übertriebenem Lob, bald mit kleinlichen Ausstellungen gequält, die beide von künstlerischer Einsicht wohl gleich weit entfernt waren. Die wenig gute Stimmung, in der die Arbeit schließlich zu Ende gedieh, dürfte denn auch kaum ohne Einfluß auf sie geblieben sein.[2])

Man muß beklagen, daß die ohnehin geringe Anzahl von eigentlichen Portraits, die wir von Feuerbachs Hand besitzen — wenn man von der

---

[1]) Das Strandbild ist Eigentum des Herrn Kommerzienrats Steiner in Stuttgart.

[2]) Das Portrait befindet sich in Basel im Besitze der Familie Merian Burckhardt.

sehr reich vertretenen Gattung seiner weiblichen Studienköpfe absieht — vorwiegend aus den zwei letzten Jahrzehnten seines Lebens herrühren, in denen nicht nur seine ganze Denk- und Empfindungsweise, sondern auch seine Technik und Darstellungsart bereits durch die Richtung auf das Monumentale beherrscht waren. Auch das Portrait Charlotte Kestners weist schon die Technik auf, die der Gastmahlperiode eigen und die vollberechtigt ist, wo Größe und Natur des Gegenstandes den breiten Vortrag fordern, die aber bei einem reinen Bildniswerk den Reiz des Intimen vermissen läßt; die sichere Meisterschaft mit der das Wesentliche in den Form- und Tonwerten prima in großen Zügen eingesetzt ist, vermögen nicht immer für diesen Mangel zu entschädigen.

Während diese verschiedenen Arbeiten zu Ende reiften, hatte das Gastmahl indessen keineswegs völlig geruht. „Ich arbeite mit beispiellosem Glück," schreibt Feuerbach bald nach seiner Rückkehr nach Rom, und bereits im Dezember 1867 konnte er die Untermalung des Bildes als beendigt, einige Stücke schon für ausgeführt erklären. Sie gehörten dem linken, dem, wie er ihn nennt, „klassischen Teil" des Symposions, der Alcibiadesgruppe an. „Ich hoffe und glaube," fügt er in heiterlaunigem Tone hinzu, „daß darin der bekannte Wind des Genius weht, der uns wohl thut und Anderen unbequem ist." Aber unmittelbar darauf bricht er in die schmerzliche Klage aus: „Wie anders — ach, wie anders würde es sein, wenn ich eine kunstliebende, kunstgebildete Nation hinter mir hätte! Noch nie habe ich so deutlich als bei meiner Rückkehr gefühlt, daß ein Leben dazu gehört, um einen Quadratschuh mit Anstand auszufüllen."

„Das Symposion," heißt es bald darauf, „steht ruhig und in großen Zügen da, glaubhaft und wahr, in beglückender Sicherheit. Mir ist es, als hätte es ein Anderer gemalt."

Von seiner eigenen Person wußte er dagegen um diese Zeit nicht immer das Beste zu berichten. Schon gegen das Ende des Jahres 1867 hatte er sich sehr angegriffen und aufgeregt gefühlt. Im Laufe des Jahres 1868 schilderte er seinen Zustand einmal mit den Worten: „Was mich selbst betrifft, so bin ich sehr herunter. Die letzten Tage unwohl, faule Todesgedanken! Die Strapazen der letzten Monate waren sehr groß. Ich habe Heimweh. Was sind alle Plackereien gegen ein gutes Wort zur rechten Stunde."

Allein der Besuch in der Heimat im Spätjahr besserte an diesem Zustande wenig mehr, als der Besuch im Frühjahr es gethan. Gedrückten Sinnes kehrte er nach Rom zurück. Erst unterm 19. Dezember 1868 lief

endlich der Bericht ein, daß er „eine Krisis einigermaaßen heroisch überstanden habe." „Ich wußte nicht," heißt es weiter, „wie krank ich war und merkte es erst, als mir die Beine den Dienst versagten. Darauf folgten einige peinliche Stunden. Ich glaube der Unmut und der starke Wille haben mich herausgerissen. Ich bin vollständig wieder hergestellt."

„Wenn du nicht verlässest, Genius —! u. s. w."

Trotz dieser vielen, die Arbeit erschwerenden Umstände, gestaltete sich das Jahr 1868 zu einem der fruchtbarsten in Feuerbachs Leben. Nicht allein, daß das Gastmahl erhebliche Fortschritte machte; es entstand auch eine ansehnliche Zahl neuer Bilder, ungerechnet eine Reihe von ausgeführten Landschafts-, Meer- und Blumenstudien in Oel, und bedeutender Anfänge zu späteren Gemälden. Darunter Orpheus und Eurydike, die zweite Iphigenie und Entwürfe zur Behandlung der Medeensage.

Eine der erste Arbeiten des Jahres dürfte die Kopie vom Ricordo di Tivoli gewesen sein, mit deren Ablieferung Feuerbach den nachträglichen Ansprüchen Schacks Genüge leistete.

Von neuen Arbeiten erwähnen wir zunächst einen lebensgroßen Studienkopf in Profil, in welchem uns der Künstler zum ersten Male sein zweites römisches weibliches Haupt- und Lieblingsmodell Lucia, die Nachfolgerin Nannas vorführt, vermutlich in portraitartiger Wiedergabe. Sie ist in ein, bis zur Hälfte der Brust, offenes leichtes Linnengewand gekleidet. Der Kopf ist in der technischen Behandlung von der größten Einfachheit, dabei von ungemeiner Weichheit und doch voll energischer Plastik in der Modellierung; er schließt sich vollkommen gleichwertig den Bildnissen großen Stils an, in welchen Feuerbach die Vorgängerin verherrlicht hat.[1])

Unter der Bezeichnung Bianca Capello begegnet man in der Reihe der weiterfolgenden Arbeiten aus dem Jahre 1868 einer Gestalt, die in der Gesamtanlage einige Verwandtschaft mit der ersten großen Iphigenie aufweist; freilich höchst äußerlicher Art, da es sich hier um eine fast modern zu nennende Erscheinung handelt. Sie bildet auch gleichsam das geistige Wiederspiel von jener. Iphigenie kann als die typische Verkörperung einer tiefelegischen, die Seele ganz in Bann haltenden Sehnsucht gelten; ein Zustand, welcher durch eine gewisse müde Lässigkeit in der Gesamtbewegung und in dem schwermütigen, durch die Seitwärtsneigung des Kopfes noch gesteigerten Gesichtsausdruck in unübertrefflicher Weise charakterisiert ist. Hingegen spricht aus der straffen gebieterischen Haltung

[1]) Besitzer des Bildes ist Herr Professor Bluntschli in Zürich.

der andern Frauengestalt, aus dem herben Ausdruck ihrer harten Züge und dem kraftvollen Schnitt ihres vorspringenden Mundes die starre, von Selbst- und Ehrsucht beherrschte Willenskraft.

Bianca Capello ist ein lebensgroßes Kniestück in schwarzem Gewand und Schleier; Perlenschnüre durchziehen die Flechten ihres dunkeln Haares, Hals Arm und Brust, ziert reicher Goldschmuck. Ein hoher Armstuhl, dessen Rücklehne sie überragt, dient ihr zum Sitz. Sie hält den rechten Arm auf die Lehne gestützt, die linke Hand mit Fächer ruht im Schoße. Eine weiße Marmorarchitektur und ein Stück lichter Himmel bilden den Hintergrund und zugleich einen überaus wirksamen koloristischen Gegensatz zu der düsterfarbigen Frauengestalt.[1])

Bianka-Capello.

Zu dem nächsten Bilde, Lesbia mit dem Vogel, ist Feuerbach vermutlich durch Theodor Heyses Uebersetzung des Catull angeregt worden.[2]) Heyse hatte ihm ein Exemplar derselben verehrt. Das Bild ist eine Art von Seitenstück zu Bianca Capello. Es ist sogar wahrscheinlich, da beide gleichzeitig entstanden, daß nicht ein bloßer Zufall, sondern eine Absicht des Künstlers dabei im Spiele war.

Wie Bianca Capello, ist auch Lesbia lebensgroßes Kniestück. Beide Bilder stimmen genau in den Maaßen und bilden nicht nur in der Gesamtanlage und durch die Gegenüberstellung, sondern auch in der Charakteristik und allem Aeußerlichen, so in Tracht und Umgebung, hauptsächlich aber auch koloristisch einen so ausgesprochenen, sich einander ergänzenden Gegensatz, daß die Annahme, sie seien als Pendants gedacht, wohl berechtigt ist.

In Lesbia und Bianca Capello ist dem ehrsüchtigen, mit der Intrigue in großem Stil vertrauten Weibe, das leichtlebige Mädchen gegenübergestellt, das in heiterer Rückhaltlosigkeit, lediglich den Regungen des Augenblicks

[1]) Bianca Capello befindet sich im Besitze des Grafen Palvi in Wien.

[2]) Lesbia mit dem Vogel ist Eigentum des Herrn Dr. Lobstein in Heidelberg.

lebt, und sich eben zu müßigem Zeitvertreib lachend dem denkbar harmlosesten Spiele überläßt.

Bianca in ihrer herrischen Haltung hat den Blick wie abwesend ins Weite gerichtet; Lesbia dagegen ist nachlässig zurückgelehnt, und wendet ihr ganzes Interesse dem buntgefiederten kleinen Günstling zu, der, halb ängstlich, halb zutraulich, auf dem Rücken ihrer Hand sich ihr entgegenbewegt; Bianca im Zwange einer hochschließenden Tracht, trägt ein eintönig düsteres Schwarz, Lesbia ein loses, hellfarbig schimmerndes Gewand; dort bildet den Hintergrund eine farblose, hartlinige Architektur, hier ein buntschillernder, von einem leichten Windzug bewegter Vorhang, der die Strahlen des Sonnenlichts bricht. Er dient als leuchtende Folie für die artige Scene mit dem Vogel, die in scharfer Silhouettierung sich von ihm abhebt. Dies Alles bildet einen so anziehenden Kontrast, daß man die Trennung, durch welche diese Wirkung aufgehoben wird, mit Recht beklagen muß.

Lesbia.

Das Bild der Lesbia steht, was Gleichmäßigkeit und Einheitlichkeit in der Ausführung betrifft, nicht ganz auf der gleichen Höhe mit der technischen Vollendung der Bianca Capello. Es macht fast den Eindruck, als habe sich das Interesse des Künstlers an der Ausführung des eigentlichen Vorganges erschöpft und als seien die nebensächlicheren Partieen in der ersten Anlage stehen geblieben. Die übermäßig breite Primabehandlung, eine für die Größenverhältnisse und das geistige Maas des Symposions vollkommen berechtigte Ausdrucksweise, stimmt nicht so recht zu der Intimität, oder wenn man will, Geringfügigkeit des Vorgangs; sie verleiht dem Bilde den Charakter des nicht ganz fertigen, flüchtigen und stellenweise Leeren. Es wird überhaupt in den Arbeiten dieses und des nächstfolgenden Jahres mehr und mehr deutlich, wie es den Künstler in der Form- und Farbgebung Schritt für Schritt in die vom Gastmahl des Platon bedingten Bahnen hinüberdrängt. Wenn sie auch ihrem Kerne nach durchweg selbständige und in sich abgerundete Schöpfungen sind, so können sie in gewissem

Sinne doch alle zugleich als technische Vorstudien zu der im Hintergrund stehenden großen Arbeit gelten, welche die Anschauung des Künstlers damals schon beherrschte. Unter Verzicht auf alle auffallenden Farbenreizmittel, wenn nicht im bewußten Gegensatz zu den Uebertreibungen eines mißverstandenen Farbenkultus, der sich um diese Zeit mehr und mehr breit machte, beschränkte sich Feuerbach koloristisch auf Erreichung einer einfachen in sich harmonisch ausgeglichenen Farbgebung. Bei derselben war es ihm vornehmlich darum zu thun, das Wesentliche in der Darstellung so herauszuheben, daß es auch auf den größten Abstand hin klar wirkte, im Gegensatz zu jener Vortragsweise, in der sich schon bei geringer Entfernung ein Bild in ein nichtssagendes Ohngefähr von Farbenflecken auflöst.

Die klare Disposition der Linien- und Tonverhältnisse aber erzeugt allein diese Wirkung in die Ferne, welche ein Erfordernis der monumentalen Kunst ist, zu der es Feuerbach hindrängte. Von den eben besprochenen Werken besitzt besonders das Bild der Lesbia diese Eigenschaft im höchsten Grade. Bianca Capello hat freilich dazu noch den Vorzug einer in allen Teilen durchgebildeten Arbeit. Sie liefert außerdem vom rein koloristischen Standpunkt aus, den Beweis, wie wenig Feuerbach, selbst in seiner verrufenen „grauen Periode" verlernt hatte, malerisch zu empfinden.

Die nun folgenden zwei Werke, die ebenfalls das fruchtbare Jahr 1868 zeitigte: Im Frühling und Frühlingsbild betitelt, gehören zu den allermerkwürdigsten Erzeugnissen Feuerbachs, obwohl beide nach Stoff und Größe zum Anspruchslosesten zählen, was aus seiner Hand hervorging. Sie zeigen uns den Meister von einer durchaus neuen Seite, die außerdem in einem strikten Gegensatz zu der Ideenwelt steht, die ihn um diese Zeit im Innersten bewegte. Bis jetzt hatte Feuerbach für das ihn unmittelbar umgebende Leben in seiner modern gesellschaftlichen Gestalt scheinbar kein Auge besessen, oder zum wenigsten nicht Sinn und Interesse genug gehabt um es künstlerisch zu verwerten. Seltsam genug, fühlte er sich urplötzlich, mitten in der Arbeit am Symposion dazu angeregt.

Nach seiner eigenen Aussage ist das Frühlingsbild innerhalb dreier Tage vollendet worden. Der Entstehung nach dürfte jedoch das andere Bild vorausgegangen sein. Es sind beides Scenen im Freien. Aus ihrer ganzen Art läßt sich mit Leichtigkeit herausfühlen, daß es zum geringsten Teil erfundene, sondern aus ganz bestimmten Anlässen heraus entstandene Darstellungen sind. Der Meister fühlte sich durch sie eines Tages gestimmt, den Typen von Alt-Athen Menschen aus seinen Tagen gegenüber zu stellen,

in dem Gewande, wie es heute unter dem Gebote der Mode aufkommt, um morgen wiederum zu verschwinden.

Im Frühling,[1]) ein Bild in Höhenformat, stellt eine Gartenscene dar. Vier Frauengestalten in moderner sommerlicher Tracht, sind auf Vorder-, Mittel- und Hintergrund verteilt; die Einen musizierend und zuhörend, und Eine blumenpflückend. Unverkennbar sind Alle Portraits, denen wir auch im Frühlingsbilde zum Teil wiederbegegnen; sie stehen in ihren lichten Gewändern hell auf dem hellen Grün der hügelig aufsteigenden

Frühlingsbild.

Landschaft. Diese ist von feinster liebevoller Durchführung; die figürlichen Partien des Bildes dagegen sind von ungleichmäßigem, teilweise sehr skizzenhaftem Charakter.

Das Frühlingsbild unterscheidet sich von dem vorigen durch die größere Einheitlichkeit in der Behandlung. Es wirkt durchweg als ein fertiges Bild, obschon man ihm ansieht, daß es in raschem Wurf entstanden ist. Es eröffnet dem Beschauer den Ausblick auf eine weite, von einem ruhigen Strom durchzogene, sanft hügelige Landschaft. Den Vordergrund

[1]) Eigentum von Frau Feuerbachs Erben in Bayreuth.

[2]) Jetziger Besitzer Herr Professor Dr. Hähnel in Kiel.

des Bildes füllen sechs Frauengestalten, in einem Halbkreis angeordnet; ein Gemisch von südlichen und nordischen Typen. Den Mittelpunkt dieser Gruppe bildet eine stehende Figur, um welche sich die übrigen — sitzend — anreihen; zwei zu ihrer Linken, drei zur Rechten. Auch im vorgenannten, im Frühlingsbilde, findet sich im Hintergrund, dort wie hier ganz in Weiß gekleidet, eine sehr ähnliche Gestalt, die Blüten von einem Baume bricht. Hier aber erblicken wir sie mit einem Notenblatt in den Händen, erhobenen Hauptes, wie in weltvergessener Begeisterung in Gesang verloren. Es ist eine jugendliche Gestalt, die ganze Erscheinung von überaus jungfräulicher Anmut und im Ausdruck von fast kindlicher Reinheit. Wir finden ihr weiches, licht auf der hellen Luft stehendes Profil bereits im Ricordo di Tivoli, wo sie in ähnlicher Weise, nur noch jugendlicher gebildet, die Kunst des Gesanges übt. Immer aber ist sie auch jetzt noch die Jüngste unter den ihr teils akkompanierenden, teils zuhörenden Freundinnen. Ja es könnte fast erscheinen, als seien die Andern nur dazu da, um diesem reinen, noch von keinem Erdenleid und von keiner Leidenschaft getrübten Mädchenbilde zur Folie zu dienen; denn in die Züge Einzelner hat der Ernst des Lebens schon bestimmtere Linien gezogen; leise Melancholie spricht aus den Mienen der Einen, aus dem Antlitz der Andern — in Uebereinstimmung mit ihrem Trauergewande — eine tiefelegische Stimmung. So gibt eine Jede ihr eigenes Rätsel zu lösen. Dies Alles zusammen verleiht der anspruchslosen Schöpfung einen eigentümlichen Reiz des Geheimnisvollen.

Der Grundton des Bildes ist ein feines Silbergrau. Zeichnerisch ist es von größter Einfachheit der Linien. Ohne ängstliche Beobachtung der Details, ist überall nur das Wesentliche herausgehoben, dies aber mit einem solch sichern Gefühl und klaren Verständnis für das Charakteristisch-Bedeutsame, daß man doch nirgends den Eindruck des Leeren und Konventionellen empfängt. Aus den Köpfen besonders spricht eine solche Fülle von individuellem Leben, wie es sich nur dem Blicke eines Künstlers offenbart, der die Natur nicht allein von ihrer Außenseite darzustellen, sondern zugleich das seelische Innenleben zu enthüllen versteht.

Geradezu überraschend berührt an dem Bilde die Art, mit der die einzelnen Farbenwerte in ihrer ungebrochenen Energie eingesetzt, und, trotzdem sie scheinbar unvermittelt nebeneinander gestellt sind, sich doch zu einheitlicher und harmonischer Gesamtwirkung zusammenschließen.

Das Bild fand bei seinem Erscheinen zunächst nur wenig Gnade vor der Welt. Feuerbach war in den letzten fünf Jahren verhältnismäßig selten an die Oeffentlichkeit getreten. Der größte Teil seiner Arbeiten war unmittelbar aus seinem Atelier in Rom in die Schackſche Galerie,

oder sonst in Privatbesitz gewandert. Jetzt, wo er wieder darauf angewiesen war, die Gunst der Welt anzurufen, sollte sich auch das alte Schauspiel erneuern, daß die berufsmäßige Kritik über Alles was er brachte, schonungslos wie über eine gemeinschädliche Sache herfiel. Wenn Feuerbach sich im Sinne der großen Historie einer monumentalen Ausdrucksweise befliß, war es von jeher Gebrauch, ihn des Größenwahns und der falschen Originalitätssucht anzuklagen. Nun er sich in der Schilderung der lebendigen Gegenwart versuchte, verstand man ihn, und verzieh man ihm erst recht nicht, weil seine Art sich typisch auszudrücken, gerade hier doppelt gegen das Hergebrachte verstieß. Voll Unmut äußerte sich der Künstler eines Tages den Anfechtungen gegenüber, die er um dieses harmlos liebenswürdigen Bildes willen zu erleiden hatte: „Ich habe es in drei Tagen, ich möchte sagen, hingeschrieben, so wie Einer eine Elegie oder sonst ein Gedicht niederschreibt, und nun kommen sie, und legen einen Maasstab an, als ob es sich um eine verfehlte Tragödie handle." Man eiferte dabei ebenso leidenschaftlich gegen das graue, vermeintlich farblose Kolorit des Bildes, weil Feuerbach darin, den hergebrachten Vorstellungen von koloristischer Wahrheit entgegen, der Wirklichkeit, als farbiger Erscheinung, mit unbefangenem Auge näher getreten war. Hatte doch die Hell- und Freilichtmalerei — denn etwas Anderes als diese war es nicht, was die Welt an diesem Bilde so sehr befremdete — damals noch keinen Namen, geschweige denn irgend welche Geltung.

Die Erfahrungen, die sich an das Frühlingsbild knüpften, waren für den Künstler schmerzlicher als bei mancher bedeutenderen Schöpfung gewesen; er hing persönlich an dem Werke, an das sich besondere, ihm wertvolle Erinnerungen knüpfen mochten. Wohl in Folge dieses Mangels an Aufmunterung hat sich Feuerbach nicht wieder versucht gefühlt, das Leben von dieser Seite darzustellen. Die Arbeiten aus den nun folgenden Jahren gehören mit geringen Ausnahmen wieder dem Gebiet der großen Historie und zwar stofflich vorwiegend dem klassischen Altertum an. Es war als habe das platonische Gastmahl, je näher es seiner Vollendung entgegenschritt, überhaupt keine unebenbürtige Nachbarschaft mehr geduldet. Von Orpheus und Eurydice abgesehen, ragt das Symposion einsam aus dem Jahre 1869 heraus.

In einem Briefe vom 2. Dezember 1867 erwähnt Feuerbach; daß als ein neuer Gast neben Anderen ein unterweltlicher Orpheus in seinem Kopfe spuke. Der Stoff muß ihn indessen schon früher beschäftigt haben,

da er bereits im November 1866, während seines Aufenthaltes in Berlin, an seine Mutter die Bitte richtete, ihm „die Orpheusskizze" nach München mitzubringen. Wahrscheinlich geschah dies in der Hoffnung, Schack dafür zu interessieren. Leider ist über den Verbleib dieser Skizze bis zur Stunde nichts bekannt.[1])

Orpheus und Eurydike.

Die Anregung zu dem Bilde empfing der Künstler bei Gelegenheit einer Privataufführung des Gluckschen Orpheus, der er während eines Aufenthalts in Heidelberg angewohnt hatte. Auf diesen Umstand bezieht sich die Briefstelle aus einem Schreiben Feuerbachs vom folgenden Jahre, in der er der Hoffnung Ausdruck verleiht, der Orpheus werde seiner musikalischen Entstehung Ehre machen.

Unterm 28. Dezember 1868 meldete er die Vollendung desselben, mit dem Zusatz, er stehe auf demselben Niveau mit dem Symposion. Da das Bild jedoch mit der Jahreszahl 1869 signirt ist, muß angenommen werden, daß der Künstler nochmals die bessernde Hand an dasselbe angelegt habe. Damit stimmt, daß er unterm 16. April 1869, am selben Tage, an dem er seinen Namen unter das vollendete Gastmahl gesetzt hatte, des Bildes noch einmal mit den Worten gedenkt: „Ich war heute selbst verblüfft als ich in das Atelier trat."

Orpheus und Eurydike in der Unterwelt, wie der eigentliche Titel des Bildes lautet, ist in der That ein Werk von einer verblüffenden

[1]) Möglich, daß sich dieselbe im Nachlasse Schacks vorfindet, dessen Sammlung von Originalhandzeichnungen vermutlich noch Verschiedenes von Feuerbachs Hand enthält.

Wirkung des Gesamteindrucks.[2]) Orpheus, die Lyra in der Rechten, mit der Linken Eurydike nachziehend, die wie im Halbschlaf dahinwandelt, strebt, machtvoll vorwärts stürmend, der Oberwelt entgegen, die sich durch einen aus der Höhe hereinbrechenden Lichtstrahl ankündigt. Von diesem Lichte förmlich überströmt, ziehen die beiden Gestalten am Auge des Beschauers vorüber. Ihre lichten Gewänder und der düstere Hintergrund von spärlich erhelltem Felswerk, an dem ihr Pfad vorüberführt, läßt sie doppelt leuchtend heraustreten.

Es liegt unverkennbar auch hier, trotz überwiegender Betonung des Formalen, eine entschiedene malerische Absicht vor, obschon die Farbe auf das allerbescheidenste Maas selbständiger Geltung zurückgedrängt ist.

Diese Absicht offenbart sich nicht bloß im Sinne einer nebensächlichen Zuthat, sondern bedingt ganz wesentlich Darstellung und Wirkung des Ganzen.

Feuerbachs Orpheus gehört nicht zur Gattung jener schemenhaften Gestalten mit klassisch profilierter Larve, hinter der wir vergebens nach dem Reiz des bewegten und erregten inneren Lebens forschen. Der Kopf ist keineswegs eine bloße Nachäffung des hellenischen männlichen Idealkopfes, in diesem Sinne sogar kaum eigentlich schön zu nennen, aber er trägt dafür die glaubwürdigen Züge eines wirklichen erdgeborenen Menschen, mit dem Gepräge einer geistes- und willensstarken Persönlichkeit.

Im vollsten Gegensatz zu Orpheus, in dessen Gestalt und Gewänderwurf alles Leben und Bewegung ist, steht Eurydike. Gesenkten Hauptes, das Auge zur Erde geheftet, mit einem Ausdruck, als schwebe sie in einem schönen Traume, folgt sie befangen ihrem stürmischen Führer. In ihrer Haltung liegt etwas von der statuarischen Ruhe der Pudicitia. Nur in den unteren Partien ihres senkrecht niederfließenden Gewandes ist in wenigen charakteristischen Faltenbrüchen das nachschleppende ihres Ganges angedeutet. Gleichwohl ist der Eindruck, den man von der anscheinend leblosen Gestalt empfängt, weder der des wirklich Leblosen, noch des geisterhaft Visionären. Sie gleicht dem Bilde einer Schlafwandlerin, an der der Erdgeist noch vollen Anteil hat. Wir empfinden genau, es bedarf nur des erlösenden Weckrufs, in diesem Falle des ersten erwärmenden Sonnenstrahls, und durch die in lethargischem Banne liegenden Glieder ergießt sich alsbald neues warmpulsierendes Leben. Einen besonders sprechenden Ausdruck findet das Latente dieses Zustandes in der, gleichsam lastlos auf der Schulter des Orpheus ruhenden, dabei vollendet schönen Hand der Eurydike. Ein Kopf von antiker Einfachheit krönt die Gestalt. Er liefert den Beweis, daß das

[2]) Das Bild ist im Besitze des Herrn Professors Bluntschli in Zürich.

klassische Profil bei aller Strenge die größte Innerlichkeit des Ausdrucks und individuelles Wesen in sich vereinigen kann. Nur muß ein starkes und gesund entwickeltes Naturgefühl dem Künstler dabei zu Hilfe kommen und ihm über die Schablone hinweg zu jener Einheit von Idealismus und Realismus verhelfen, auf der das Wesen des natürlichen Stils beruht.

Mit den bis jetzt aufgeführten Werken Feuerbachs aus der Periode des platonischen Gastmahls ist wohl die Reihe der eigentlich beendigten Arbeiten, keineswegs aber die gesamte künstlerische Ernte dieser Jahre erschöpft. Da der Rest aber vorwiegend aus Entwürfen und Studien zur Medea besteht, bleibt ihre Besprechung der Uebersichtlichkeit wegen bis zu dem Zeitpunkt verschoben, in welchem dieses Thema den Künstler vorwiegend beschäftigt. Ebenso muß die Besprechung der zweiten Iphigenie, die ihrer Entstehung nach in diese Jahre gehört, für eine spätere Zeit aufgespart werden, da das Bild in der Form, in der es 1868 zum ersten Male nach Deutschland wanderte, nicht bestehen blieb, sondern zum Zweck einer nochmaligen Ueberarbeitung nach Rom zurückging, um schließlich die Signatur vom Jahre 1871 zu erhalten.

So beschäftigten den rastlosen Künstler zu einer Zeit, wo schon neue Pläne seine Gedanken erfüllten, ganze Reihen von Arbeiten in allen Graden der Vollendung; ähnlich wie der Orangebaum neben halb und fertig ausgereiften Früchten bereits wieder neue Blüten treibt.

„Die Menge meiner Produktionen stört nicht, weil immer die eine der anderen hilft." — „Meine Produktivität ist ohne Sentimentalität." — „Infolge eines prachtvollen Ateliers arbeite ich mit größter Leichtigkeit." — „Die Arbeiten dieses Winters gehen fast über mich hinaus. Es ist eine sanfte selige Macht, die mir zuweilen die Hand führt. Die Bilder haben ihren eigenen Willen und wenn sonst nie, folge ich hier gerne."

In diesen und ähnlichen Ausrufen ergeht sich Feuerbach unterm 16. April 1869 in einem Schreiben an die Mutter. Es war der Tag, an dem er unter das inzwischen wie unversehens fertig gewordene Gastmahl seinen Namen gesetzt hatte. Unmittelbar darauf ging das Bild aus dem Atelier des Künstlers nach München zu der großen internationalen Kunstausstellung.

Die ersten Ideen zum platonischen Gastmahl liegen, wie bereits früher berichtet wurde, weit hinter den Anfängen der Ausführung zurück. Die eigentliche Anregung dazu hatte Feuerbach schon vor seinem ersten römischen

Aufenthalt im Jahre 1854 in Heidelberg durch einen jungen französischen Literaten empfangen. Dieser hatte sich eines Tages in des Künstlers Gegenwart mit heller Begeisterung über den Gegenstand verbreitet, und ihn als einen Darstellungsstoff gerühmt, der nicht seines Gleichen habe.

Der Eindruck, den Feuerbach, von dieser Schilderung empfangen hatte, war ein überwältigender und unauslöschlicher gewesen. So erklärt es sich, daß er schon volle zehn Jahre vor Beginn des Bildes, 1857 in Rom, wiederholt von seiner Absicht sprechen konnte, diesen Gegenstand behandeln zu wollen, wenn er erst die nötige künstlerische Reife erlangt haben werde.

Nicht ohne Verwunderung gedachte er dabei des auffallenden Umstands, daß dieser herrliche, auch nach seiner Ansicht geradezu unvergleichliche Stoff, noch so gut wie keinen Darsteller gefunden habe. Er wisse nur von einem Meister aus der Zopfzeit, der sich aber über eine gewisse Art von barocker, äußerlich illustrativer Behandlung nicht zu erheben verstanden habe. Gleichwohl sei Einzelnes in dessen Darstellung von so glücklicher Erfindung, daß es nicht wohl besser erdacht werden könnte und nur der Vertiefung, Veredelung und plastischen Formvollendung bedürfe.[1])

Der erste Entwurf zu der lange gehegten, im Geiste reiflich vorbereiteten Idee dürfte in das Jahr 1860 fallen. Wenigstens findet sich in

---

[1]) Ohne Zweifel ist mit dieser Aeußerung Feuerbachs die, wie es scheint nur als Radierung existierende Komposition des Pietro Testa gemeint; dieselbe auf welche sich Fr. Th. Vischer in dem Jahrbuch der k. pr. Kunstsammlungen vom Jahr 1887 in einer Abhandlung unter dem Titel: „Pietro Testa und Anselm Feuerbach" bezieht, um darin den Nachweis zu liefern, daß Letzter aus einer Behandlung des platonischen Gastmahls von P. Testa, wesentliche Züge in seine Darstellung desselben Gegenstandes mit herübergenommen habe.

Die historische Kritik weiß genug analoge Fälle von antiken Bilderwerken und solchen aus der Zeit der Renaissance (man denke an Rafael) zu berichten, ohne Verwunderung darüber zu verraten.

Der formlosen Komponierseeligkeit seiner Zeit überdrüssig und gründlich entwachsen, legte Feuerbach, wie die griechischen und überhaupt die großen Meister aller Zeiten, das Hauptgewicht in seiner Kunst längst nicht mehr auf das Erfinden, sondern auf das Gestalten; er wußte, daß bei seiner Art, die Natur dabei zu Rat zu ziehen, auch ein übernommenes Motiv sich notwendigerweise mit einem neuen, durchaus originalen Gehalt erfüllen würde.

Als ein erfreuliches Anzeichen, wie die Zustände in unserer Kritik sich zum Bessern gewendet haben — sei dies nun im Allgemeinen, oder im Besonderen Feuerbach gegenüber — kann es aber gelten, daß ein solcher Nachweis jetzt in einem durchaus würdigen, sachlichen Tone Erörterung findet. Nicht ohne einiges Grauen kann man daran denken, welchen Schimpf die Tageskritik Feuerbach angethan haben würde, wenn sie von diesem Umstand zu seinen Lebzeiten Kenntnis erlangt hätte.

einem Briefe aus dem Monat Mai dieses Jahres zum ersten Male eine darauf hinweisende Notiz: „Noch ist in den letzten Wochen eine große Aquarellskizze zum Gastmahl entstanden. Ich habe dem lustigen Alkibiades zum erstenmal die gelehrten Herren entgegengesetzt, Sokrates in ihrer Mitte, auf dessen Kahlkopf die Lampe einen lichten Schein wirft. Es ließ mir keine Ruhe und mußte heraus."

Ueber den Verbleib dieses Entwurfes konnte bis zur Stunde nichts Bestimmtes ermittelt werden. Die Vermutung dürfte daher nicht ganz von der Hand zu weisen sein, daß er identisch ist mit der Gastmahlskizze, die sich im Besitze des Herrn Bildhauers Professor Kopf in Rom befindet, und im Verzeichnis von Feuerbachs Werken (in der 3. Aufl. des Vermächtnisses) unterm Jahr 1865 als „zweiter Entwurf" aufgeführt ist. Jener erste Entwurf bildet vermutlich den Kern der uns erhaltenen Skizze, den der Künstler später durch ringsum angefügte Streifen zu der Form erweitert hat, in der diese Skizze heute vorliegt.

Dieser Entwurf war es, der den Verhandlungen mit Schack bezüglich des Gastmahls zu Grunde gelegen hatte. Andere Vorarbeiten sind, wenn man von den zahlreichen Gastmahlstudien nach der Natur absieht, dem Werke nicht vorausgegangen.

In München war dem Bilde zum leichteren Verständnis des dargestellten Vorgangs nachfolgende Erläuterung beigegeben:

Das Gastmahl des Platon.

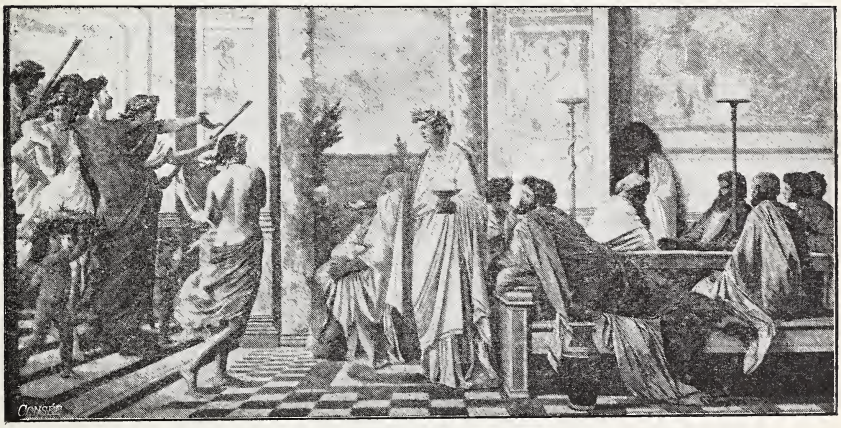
„Den Sieg des preisgekrönten Tragödiendichters Agathon zu feiern, sind in seinem Hause die Freunde versammelt, unter ihnen Sokrates, Aristophanes, Eryximachos, Phädros und Glaukon. Während sie nach dem Mahl in sinnvollen und heiteren Wechselreden sich ergehen über die Natur des mächtigsten und herrlichsten der Götter, des Eros, erscheint, vom nächtlichen Feste heimkehrend, in bacchischem Gefolge der wein- und lustberauschte Alkibiades. Er kommt den Dichter zu bekränzen, der ihm gastlichen Willkomm bietet."

Versuchen wir von der bildlichen Darstellung, wie sie auf Grundlage dieses Programms aus Feuerbachs Hand hervorging, eine Schilderung zu liefern.

Wir blicken in einen weiten, in einfachem ionischen Stil gehaltenen Innenraum. Der Augenpunkt ist nicht ganz im Mittel dieses Raumes und ein geringes unter Gesichtshöhe, bei entsprechendem Abstand zu den großen Dimensionen des Gemäldes angenommen. In der Mitte der Halle gewährt ein offener, von dunkelm Lorbeergebüsch überschnittener Portikus den Ausblick gegen den dämmernden, graubewölkten Morgenhimmel, und den, von

einem Säulengang umschlossenen Hofraum. Die Flammen zweier hochragender Kandelaber und einiger Fackeln kämpfen im Innern gegen das von Außen hereindringende Licht des anhebenden Tages. Freskomalereien zieren die Flächen der Wände, eine einfache Mosaik schmückt den Boden der Halle, zu der von der Linken her eine Flachtreppe von sechs Stufen herunterführt, während die rechte Seite des Raumes von Tisch und Ruhebänken eingenommen wird.

Wir stehen achtzehn überlebensgroßen, auf die ganze Ausdehnung der Bildfläche verteilten Gestalten gegenüber, von denen zehn auf die rechtsseitige Gruppe der Philosophen, acht auf die ihr gegenüber befindliche des Alkibiades entfallen, darunter drei Frauen und zwei Knabengestalten. Im



Das Gastmahl des Platon.

Centrum des Bildes steht Agathon, lorbeerbekränzten Hauptes; eine schlanke, in weiße faltige Gewänder gekleidete, vornehm einfache Gestalt, die die beiden Hauptgruppen trennt und zugleich verbindet. Scharfumrissen hebt sich sein klassisches Profil gegen den grauen Morgenhimmel ab. Er tritt mit der weingefüllten Schaale in der Linken, mit der Rechten den Willkomm bietend, gastlich der Gruppe des Alkibiades entgegen, die stürmisch von links hereinbricht. Eine Tänzerin mit Tamburin eröffnet den bacchischen Zug, der von Frauen, Fackelträgern, musizierenden und blumentragenden Knaben gebildet wird. In ihrer Mitte erblicken wir Alkibiades, der seinen rechten Arm auf die Schultern einer weiblichen Gestalt stützt und weinselig die Treppe herabschwankt. Sein Oberkörper ist stark zurückgelehnt, sein Profil, halb verloren, vom Beschauer abgewendet; er ruft, den linken Arm grüßend ausgestreckt, den versammelten Freunden, die zum Teil noch in ihre tief-

sinnigen Wechselreden versenkt sind, sein „Seid gegrüßt ihr Männer!" entgegen.

Den Kern und Mittelpunkt der Philosophengruppe bildet Sokrates. Sein kahles Haupt ist scharf von rückwärts beleuchtet, so daß das weltbekannte Satyrprofil sich dunkel von seiner hellen Umgebung abhebt. Unwillkürlich fühlt der Blick des Beschauers sich immer wieder zu der äußerlich unscheinbaren, und doch Alles geistig dominierenden Erscheinung des sinnenden Mannes hingezogen. Dem bewegten Vorgang zur Linken des Bildes achtlos den Rücken kehrend, hört der Weiseste unter den Weisen auf die von lebhaften Gesten begleitete Rede des Arztes Eryximachos, während von den sie umgebenden Philosophen und Schülern fünf, teils sitzend, teils stehend, dem Wechselgespräch der Beiden aufs gespannteste lauschen. Nur Aristophanes, eine breit hingelagerte Rückenfigur, und eine im Mittelpunkt des ganzen Bildes sitzende, von der Figur des Agathon teilweise verdeckte greise Philosophengestalt, haben ihre Aufmerksamkeit bereits der Gruppe des Alkibiades zugewandt.

Der Charakter der Komposition steht in innerer Verwandtschaft zum Wesen des antiken Reliefs. Die Silhouette ist von eindringlicher Bestimmtheit und fernhinwirkender Klarheit und Uebersichtlichkeit. Sie beginnt links in der Höhe der Alkibiadesgruppe und senkt sich langsam gegen die Mitte hin; hier bricht sie plötzlich ab, um in der Gruppe des Agathon neu zu einem pyramidalen Aufbau einzusetzen, dessen Linie sodann in der langgestreckten Gestalt des Aristophanes ruhig nach rechtshin verläuft; in der Sokratesgruppe erhebt sie sich noch einmal zu mäßiger Steile, um zum Schluß in einer Horizontale auszulaufen.

Nach einem Ausspruche Feuerbachs ist zum Wesen eines echten Historienbildes erforderlich, „Daß es auf und in sich selbst beruhe, und daß es ein ganzes Leben, oder eine bestimmte Situation erschöpfe."

Er versteht hierunter: Die Grundidee des Kunstwerks muß — unter Wahrung des individuellen Gepräges — zum typischen Ausdruck gesteigert sein, um den Namen eines Historienbildes zu verdienen.

Die dem platonischen Gastmahl zu Grund liegende Idee ist die Gegenüberstellung des die Menschennatur beherrschenden großen ethischen Gegensatzes von Sinnen- und Geistesleben.

Feuerbach hat es verstanden, uns dieses gewaltige Thema im Geiste lebendigster Zuständlichkeit nahe zu bringen, so daß wir uns in den Bannkreis seiner Gestalten — wie fremdgeartet sie uns auch auf den ersten Blick erscheinen mögen — alsbald wie mitlebend hineingezogen fühlen.

Die Handelnden sind menschliche Individual- und Charaktertypen von zeitlos allgemeiner Größe und daher von ewiger Geltung. Das ists, was sein platonisches Gastmahl zu einem Historienbilde größten Stils stempelt.

Allein das Verständnis für diesen Stil fehlte der großen Mehrzahl des Publikums und auch seitens der Kritik und der Fachwelt begegnete das Gastmahl anfänglich nur Tadel und Widerspruch; vornehmlich aber war es das Kolorit des Bildes, das einen förmlichen Sturm von Protesten erregte, die heute Niemand mehr begreift.

Es ist wahr, selbst Freunde des Künstlers, die in allem übrigen das Werk bewunderten, konnten sich nicht sofort in die eigentümliche Grundfärbung des Bildes finden, die ihnen damals allzu fahlgrau erschien.[1]) Noch weniger vermochten sich begreiflicherweise die zahlreichen, entweder von vornherein allem Neuen abgeneigten, oder gegen den Künstler selbst unfreundlich gestimmten Elemente damit zu versöhnen. Und dieser Elemente gab es sehr viele, da Feuerbach die meisten zeitgenössischen Künstler schon darum zu Gegnern hatte, weil er ihnen in nichts ähnlich war. Man zeigte sich im Verlauf der Jahre wohl allenfalls geneigt den Koloristen in ihm gelten zu lassen, aber gerade hierin fühlte man sich in seiner neuesten Schöpfung aufs Empfindlichste enttäuscht, ja verletzt. Die Einen erblickten in der Farbe des Bildes die Verleugnung aller in der Malerei geltenden, oder einmal geltend gewesenen Anschauungen, mit der einzigen, aus Originalitätssucht entsprungenen Absicht des Künstlers, um jeden Preis Aufsehen zu erregen. Die Andern sahen in seinem Verhalten — ähnlich wie es Böcklin lange Zeit ergangen war — eine auf pathologische Ursachen, auf die sogenannte Farbenblindheit zurückzuführende Verirrung. Man war in der Beurteilung des Bildes so unsicher, daß die Juroren der Ausstellung nicht wußten, wo es einreihen und ihm schließlich in der Abteilung der Kartons einen Platz anwiesen. Ja noch mehr, es war die Frage, ob es überhaupt zuzulassen sei, ernsthaft in Erwägung gezogen worden.

Thatsächlich beschränkte sich das koloristische Verbrechen Feuerbachs auf den klarbewußten Versuch, eine der Zeit der dargestellten Handlung, der ersten fahlen Morgendämmerung, entsprechende Stimmung durchzuführen. Sicherlich gründete sich dieser Versuch auf eine ganz bestimmte, der Wirklichkeit entnommene und vom Künstler sehr wohlstudierte Beobachtung. Denn Feuerbachs allem phantastischen Wesen durchaus abholder Sinn war künst-

[1]) Feuerbachs Grundsatz gemäß, kein Bild vor Ablauf mindestens eines Jahres zu firnissen, war das Gastmahl ungefirnißt zur Ausstellung gelangt und „stark eingeschlagen", wie der Fachausdruck lautet. Die nach 20 Jahren in Karlsruhe erfolgte Firnissung verlieh ihm erst seine wahre Wirkung.

lerisch viel zu sehr auf die objektive Anschauung gerichtet, als daß willkürliche, nicht auf genauer Erfahrung beruhende Vorstellungen in seiner Kunst hätten Raum gewinnen können.

Feuerbach äußert sich selbst später über die Angriffe gegen seine sogenannte „graue Periode", daß er beim Uebergang in die große Historie um des plastischen Vortrags willen nur einen etwas knapperen Ausdruck in der Farbe gewählt habe, der aber dem Gegenstand ganz auf den Leib gepaßt gewesen sei. Das will mit andern Worten sagen, daß er die formale Seite seiner Darstellung, auf deren Hervorhebung es ihm bei der Natur seines Gegenstandes vornehmlich ankam, durch eine allzustarke Betonung des farbigen Elements zu beeinträchtigen fürchtete. Der beim Gastmahl gewählte Gesamtton war ihm aber zur Erreichung dieses Zwecks als der dienlichste erschienen. Niemals jedoch, und auch in diesem Falle nicht, verleugnete Feuerbach den Koloristen in dem Maße, daß er der Form das Malerische in der Erscheinung geopfert, und, um der Erreichung der höchsten plastischen Wirkung willen, auf den Reiz der Farbe und Luftperspektive ganz verzichtet hätte. Die überaus harmonische und einheitliche Zusammenstimmung des Symposions hätte schließlich Jeden wenigstens darüber belehren können, daß nur eine koloristisch eminent geschulte Kraft eines in dieser Art geschlossen durchgeführten Lokaltones Herr werden konnte.

In München war von Seiten des Preisgerichts dem Symposion jegliche Auszeichnung versagt worden. Nach Lage der Dinge war ein anderer Ausgang nicht wohl möglich gewesen. Unverstand und Mißwollen, Unselbständigkeit des Urteils in Gemeinschaft mit Partei- und Kliquenwesen, hatten sich vereinigt, dies Ergebnis herbeizuführen. Es reicht dieses Beispiel für sich allein schon aus, um die Institution solcher Preisgerichte in ihrer ganzen Inhalts- und Wertlosigkeit bloß zu stellen.

Nach der Verwunderung zu urteilen, mit der diese Entscheidung des Schiedsgerichts aufgenommen wurde, war man auf dieselbe keineswegs, allgemein vorbereitet. Eine energische Stimme zur Ehrenrettung des Werkes war inzwischen in der Allgemeinen Zeitung laut geworden;[1]) eine steigende Wirkung des Bildes auf den unbefangeneren Teil des Publikums hatte sich einzustellen begonnen, die zum Verdikt der Jury in vollem Gegensatz stand. Wieder war es die Allgemeine Zeitung, die, mit einer ihre Redaktion heute noch ehrenden Erklärung, dieser Stimmung mit den Worten Ausdruck lieh: „Wenn wir noch einmal auf dieses, auch unserer

[1]) Friedrich Pecht war es gewesen, der als der Erste unter den Fachkritikern in der Allgemeinen Zeitung unter seinem Namen für das Gastmahl eine Lanze einzulegen den Mut hatte.

Ansicht nach höchst bedeutende und von wahrhaft klassischem Geiste durchhauchte Kunstwerk die öffentliche Aufmerksamkeit zu lenken suchen, so geschieht es, um wenigstens unsererseits dem von der Preisjury auffallenderweise übergangenen Künstler nach Kräften gerecht zu werden."

Indessen endigte der Streit, noch während der Ausstellung, mit einem glänzenden Verkaufe des Bildes, durch welchen es in den Besitz der Malerin Fräulein Röhrs aus Hannover überging. Die Käuferin, eben von einem längeren Aufenthalt in Griechenland zurückgekehrt und der Ausstellung halber nach München gekommen, hatte — so erzählt sie selbst — bereits den gesamten Glaspalast durchwandert, ohne auf ein Werk zu stoßen, das ihr irgendwie als Brücke zwischen den in ihr nachwirkenden Eindrücken der antiken Welt und der modernen Kunst hätte dienen können. Sie war bereits ermüdet und im Begriff die Ausstellung zu verlassen, als der Zufall sie eben noch vor das platonische Gastmahl Feuerbachs führte. Es sehen und den Entschluß fassen, das Bild, wenn irgend für sie erschwinglich, zu erwerben, war Sache eines Augenblicks gewesen.

Das Schicksal des Bildes war allerdings damit auf langehin besiegelt. In der Isolierung zu Hannover war es so gut wie begraben und die Welt wußte bald kaum mehr etwas von seiner Existenz. Indessen wenn es auch aufhörte in diesem Sinne für den Künstler zu wirken, der Nachteil glich sich zunächst durch den moralischen Gewinn aus, der seinem Schöpfer durch den raschen Verkauf erwachsen war. Mit diesem Ausgang des großen Wagnisses war in den Augen des Künstlers der Glaube, daß er am sichersten gehe, wenn er sich ganz und ohne jeden Rückhalt der Führung seines inneren Genius überlasse, ebenso glänzend gerechtfertigt, als gestärkt und gesteigert worden. Die erfrischende Rückwirkung dieser Stimmung tritt denn auch in der unmittelbar darauf folgenden erhöhten Produktivität Feuerbachs ganz unverkennbar zu Tage.

Zur Geschichte des Gastmahls erübrigt nur noch nachzutragen, daß im Jahre 1890 die badische Ständeversammlung, einstimmig und ohne Debatte, die Summe von 45,000 Mark bewilligte, um es für die Gemäldegalerie in Karlsruhe zu erwerben. Ein freilich später Akt der Sühne für den toten Künstler, den die Heimat zu seinen Lebzeiten so gründlich verleugnet hatte.

In würdigster Aufstellung, nach einundzwanzigjähriger Verschollenheit der Welt zurückgegeben, hat das klassische Werk von dieser Stelle aus bereits seinen Teil dazu beigetragen, die Weissagung Feuerbachs wahr zu machen, „in fünfzig Jahren würden seine Bilder Zungen bekommen und sagen, wer er war."

Zehntes Kapitel.

Der Medeen-Cyklus. — Urteil des Paris.

Die Zeit, die Feuerbach bis zum Antritt seiner Reise nach Deutschland neben der Ausführung des Gastmahls noch übrig gehabt hatte, war mit Vorbereitungen, Entwürfen und Untermalungen für die Arbeiten des kommenden Herbstes und Winters noch aufs reichlichste ausgenützt worden. Karlsruhe und Berlin sollten im Laufe des kommenden Jahres 1870 mit je einem großen neuen Werke beschickt, die zweite Iphigenie und außerdem noch verschiedenes Andere von geringerem Umfange sollte vollendet werden. So gerüstet verließ er Rom.

Der wie gewöhnlich wieder zwischen Heidelberg und Baden-Baden geteilte Sommeraufenthalt war diesmal begreiflicherweise von besonders vielen und großen Aufregungen aller Art begleitet. Die Zeit bis zur Meldung von der glücklichen Ankunft des Sympofions in München; die Sorge um geeignete Aufstellung — zur Ueberwachung derselben war ein besonderer Abgesandter dahin abgegangen —, die peinlich erwartungsvolle Frist bis zum Eintreffen von Nachrichten von der Wirkung des Bildes auf Publikum und Kritik; die gehässigen Angriffe und zum Schluß die Kunde von dem unerhörten Verhalten der Preisjury; dies Alles wollte durchgekämpft und getragen sein. Endlich löste sich mit der Gewißheit vom Verkauf des Bildes die nachgerade zum Unerträglichen gesteigerte Spannung im Gemütszustand Feuerbachs. Hatte es sich doch thatsächlich um die Frage von Sein und Nichtsein gehandelt.

Nach der günstigen äußeren Wendung der Dinge hielt es ihn auch nicht lange mehr diesseits der Alpen. Bereits im Oktober finden wir ihn wieder in Rom und mitten in der Arbeit. Zwei große neue Werke, die jetzt in München befindliche Medea, die bereits in der Untermalung fertig war, und das Urteil des Paris, das er im Entwurfe zurückgelassen hatte, beschäftigten ihn abwechselnd. „Ich bin", so heißt es in einem Briefe vom 25. Oktober 1869, „in Arbeit an einem großen Bilde, welches ich bereits seit sechs Jahren in der Seele trage und das sich durch verschiedene Perioden seines Daseins in meinem Kopfe allmälig bis zur Reife durchgearbeitet hat, nachdem es eine Reihe von Skizzen in Kreide, Aquarell und Oel glücklich passirt ist. Ich wünsche es nach Karlsruhe zu schicken; ein anderes steht

im Entwurf, mit welchem ich zum drei- oder vierundzwanzigstenmal in Berlin anklopfen will. Weiter mag ich nicht sprechen. Sei des Erfolges sicher."

Wie fast alle von Feuerbach im Großen ausgeführten Stoffe, hat demnach auch die Medeensage ihn Jahre hindurch im Geiste vorausbeschäftigt.

Die frühesten Anregungen kamen auch hier wieder zufällig von Außen. Sie dürften zunächst auf die Ristori zurückzuführen sein, deren Namen Feuerbach in einem Briefe vom 20. Januar 1870 ausdrücklich in diesem Zusammenhange erwähnt. Es mochte um die Mitte der sechziger Jahre gewesen sein, daß er diese große Tragödin wiederholt in Rom hatte auftreten sehen. Die Medea, in Alfieris gleichnamigem Trauerspiel galt bekanntlich als ihre allerbedeutendste Leistung.

Feuerbach hielt sonst den Einfluß der modernen Bühne auf die Vorstellungswelt des bildenden Künstlers geradezu für gefährlich. Unsere Schauspielkunst unterschiebt gar zu leicht dem Maler an Stelle der wirklichen Natur ein von der Theatermanier gefälschtes Bild.[1]) Es bedarf daher des besondern Eingeständnisses Feuerbachs, um eine Einwirkung der Bühne auf seine Kunst glaubwürdig erscheinen zu lassen. Denn es ist unmöglich einen solchen Zusammenhang aus seinen verschiedenen Medeendarstellungen nachzuweisen.

Nichts ist daher so geeignet, das Außerordentliche in der Erscheinung und Darstellungsweise der großen Künstlerin in das hellste Licht zu setzen, als das Zeugnis von der stillen geistigen Nach- und Mitwirkung ihrer Kunst, auf die Vorstellungs- und Empfindungswelt eines Künstlers von der Denkart Feuerbachs.

Die ersten bestimmteren Ideen und Ansätze zur wirklichen Ausgestaltung der mannigfaltig ausgebildeten, und an Motiven so überreichen Medeensage, dürften in das Jahr 1863 hinaufreichen, und hängen mit Eindrücken zusammen, die der Künstler während eines längeren Aufenthalts an den herrlichen Gestaden von Porto d'Anzio empfangen hatte.

Hier, und in dieser Zeit, entstanden die zahlreichen, zum Teil sehr ausgeführten Meerstudien, von denen verschiedene Motive zu den Medeenbildern geliefert haben. So vor Allem das schöne in Oel ausgeführte Blatt, das sich auch in der Sammlung der Hanfstaenglschen Facsimileausgabe von Feuerbachschen Studien und Handzeichnungen befindet.[2])

[1]) Die antike Bühne, die die Persönlichkeit des Darstellers unter Maske und herkömmlich feierlicher Tracht völlig aufhob und sie zu einer typischen Figur umgestaltete, schloß ähnliche Gefahren für die bildende Kunst aus.

[2]) Die Originalstudie ist Eigentum des Großherzogs von Oldenburg.

Eindrücke aus Neapel aus dem Jahr 1865 bereicherten in der Folge die Vorstellungen des Künstlers, so stammt z. B. dorther das viel bewunderte Motiv der das Boot zur Abfahrt rüstenden Ruderknechte im Münchener Medeenbilde.

Feuerbach faßt in einem Schreiben vom 20. Januar 1870 alle diese Eindrücke in lebhaft bewegter Schilderung in die Worte zusammen: „Ristori, Porto d'Anzio, Ruderknechte, dazu Meeresglanz und Wogendrang, alle die holden und stürmischen Töchter des alten Nereus, ein Bischof in weitem Bademantel auf einem Felsblock sitzend, der in ahnungsloser Unschuld die Amme darstellte, endlich mein Modell — was braucht ein mit Poesie zum Zerspringen angefüllter Künstlerkopf mehr zum Schaffen?"

„Wenn der geistliche Herr mit seiner Toilette fertig war, kam er wohl näher, mir zuzusehen; und brach dann eine Sturzwelle brausend und schaumspritzend über das flache Ufer herein, dann tänzelte er mit seinen violetten Strümpfen flink von einem Stein zum andern, um sich vor Nässe zu retten."

„Es ist eine Lust", mit diesem Ausruf unterbricht Feuerbach plötzlich seine Schilderung, „im künstlerischen Schaffen sich mit der Natur Eins fühlen!"

Man ersieht leicht und deutlich aus dieser Schilderung, das Bild steht bereits fertig in der Idee vor der Seele des Meisters, in der Gestalt, in der die Welt es kennt: Ein aus dem Geiste geborenes und doch augenscheinlich in allen seinen einzelnen Teilen aus der unmittelbarsten Anschauung herausgewachsenes Werk. Freilich hatte es, bevor es in voller Abklärung ins Dasein trat, die verschiedensten Wandlungen zu durchlaufen gehabt. In einem Schreiben vom November 1869 äußert sich Feuerbach in einer Weise, als ob ihm, dem übermächtig andrängenden Stoffe gegenüber, schon von allem Anbeginne an, der Plan einer cyklischen Behandlung, als die einzig erschöpfende Lösung der Aufgabe, vorgeschwebt habe. Er schreibt: „Medea vor der That, Medea nach der That, Medea auf der Flucht am nächtlichen Meeresstrande, Medea als liebende Mutter, als mörderische Furie, im Schlaf, im Wachen, in Reue und Leid! Das ist nun wieder ein Gegenstand in den ich mich so zu sagen verbissen habe, von dem ich nicht loskomme."

Es liegen die verschiedensten Versuche des Künstlers vor, des Stoffes Herr zu werden. Daß sie heute auftauchten, um Morgen vor neu sich vordrängenden in den Hintergrund zu treten, steht nur scheinbar im Widerspruch mit der Annahme, Feuerbach habe von vornherein seine Idee cyklisch gestalten wollen. Diese Entwürfe können gerade als Beweis dafür gelten.

Ihm mußte daran liegen, dem Stoffe möglichst erschöpfend von einer bestimmten Seite beizukommen. Es galt eine für die Gestalt, den Charakter und das Schicksal seiner Heldin besonders bedeutsame Situation ausfindig zu machen, um deren Darstellung als Kern und Mittelpunkt des Ganzen, das Uebrige sich anzureihen hatte.

In der That besteht auch zwischen den sämtlichen im Großen ausgeführten, und in größeren oder kleineren Entwürfen existierenden Medeenbildern ein unverkennbarer Zusammenhang. Daß er beabsichtigt war, findet in der Uebereinstimmung mit dem Inhalt des angeführten Briefes vom November 1869 seine schriftliche, und durch gelegentliche mündliche Aussprüche des Meisters seine weitere Bestätigung.[1])

Die nächstliegende Aufgabe mußte somit sein, diesen herrschenden Mittelpunkt für sein weitaussehendes Vorhaben zu gewinnen. Es scheint, dem Künstler habe anfänglich der Grau in Grau gemalte Entwurf, der sich in der Nationalgalerie in Berlin befindet, als der geeignetste unter all seinen Versuchen gegolten. Man möchte es aus den Worten schließen, mit denen er sich in dem bereits wiederholt zitierten Briefe vom November 1869 über diesen Entwurf ausläßt: „Am meisten dramatisch wirkt, glaube ich, unter allen diesen Versuchen eine Skizze, auf der Medea als Flüchtende dargestellt ist, in Nacht und Sturm am Meeresufer, die aufgelösten Haare im Winde flatternd und einen Knaben an der Hand führend."

Offenbar aber waren dem Künstler schon während der Arbeit Bedenken aufgestiegen, die ihm diesen Moment, trotz seines hochdramatischen Charakters, doch nicht bedeutsam genug erscheinen ließen. Denn bei dieser Gelegenheit führt er den Satz an, daß in der großen Historienmalerei das Dramatische einer Scene nicht das allein Entscheidende sei, „ein Historienbild soll in einer Situation ein Leben darstellen, es soll vor- und rückwärts deuten und in und auf sich selbst beruhen für alle Ewigkeit." Diesem „historischen Moment," wie Feuerbach ihn verstanden wissen will, entspricht das Berliner Medeenbild aber nur zur Hälfte. Es ist eine höchst dramatische und als solche auch wirkungsvolle Situation, allein sie genügt der geforderten Voraussetzung nicht, daß im Beschauer die Vorstellung von Vergangenem und Kommendem geweckt wird. Die Scene könnte neben dem Münchener Bilde und nochmehr in der ganzen Reihe der Medeenbilder von tragischer Wirkung sein. Durch diese fände sie ihre Erklärung und Ergänzung. In der Isolierung aber verliert sie notwendigerweise — als ein unselbständiges Werk — ihre seelische Bedeutung.

[1]) Auch die Stelle im Vermächtnis S. 94: „Medea mit der Urne schließt den Cyklus ab," spricht hiefür.

Er stellte, indem er den Stoff in seinem menschlich tiefsten Gehalt erfaßte, seine Heldin als liebende Mutter dar. Denn wenn Medea nichts anderes, als ein von Haus megärenhaftes Wesen, ein des Gefühls der Mutterliebe unfähiges Weib wäre, wo läge dann das Tragische in dem ganzen Mythos? Medea würde dann nichts besseres als eine gewöhnliche Verbrecherin sein — unwürdig, der Kunst zum Vorwurf zu dienen.

Die „große, die wirkliche Medea," wie Feuerbach sie nennt, schien ihm nun recht eigentlich erst aufgegangen. Erst diese Fassung entsprach dem Wesen des Historienbildes, wie er es auslegte; in ihr konnte die Phantasie des Beschauers, vor- und rückwärts schauend, das psychologische Moment nach beiden Richtungen hin erweitern und ausdeuten.

Medea, am Felsgestade ruhend, hält ihre beiden, dicht an sie geschmiegten Kinder zärtlich umfaßt. Diese Gruppe füllt, in einer alles Uebrige mächtig überragenden Anlage die linke Seite des Gemäldes. Sie

Medea.

findet zur Rechten des Bildes ihr künstlerisches Gleichgewicht in dem zur Abfahrt bestimmten Boote, dessen Segel- und Takelwerk die Hälfte der Luft gespenstig durchschneidet. Bootsknechte, sieben an Zahl, sind beschäftigt es vom seichten Ufer abzustoßen. Zwischen diesen beiden Gruppen bildet die, in halber Tiefe des Bildes, am Ufer auf einem Felsblock kauernde Amme den vermittelnden Uebergang. In scharfer Profilierung, dicht in ihren Mantel gehüllt, das Antlitz trauernd in die Hände vergraben, hebt sie sich düster farbig gegen die helle Luft ab. Zu ihren Füßen spielen die

Wellen des Meeres, dessen Horizont in langgedehnter Linie das Bild durchzieht. Wilde Brandung umtost in der Ferne die hochragende Felsenküste. Unheimlich wetterschwüle Abendstimmung lagert über dem Ganzen.

Zur richtigen Würdigung der durchsichtig lichtvollen Anlage der Komposition ist es in erster Linie erforderlich, daß der Beschauer nach Möglichkeit links vom Bilde seinen Standpunkt wähle.[1]) Von diesem aus gesehen, wird die Verjüngung der Gestalten nach rechtshin, die Veranlassung zu dem öfter verlauteten Tadel gab, daß sie allzuraſch erfolge, sich nicht allein als eine höchst natürliche ergeben, sondern geradezu als ein ingeniöser Wurf und Vorzug in der Anordnung des Ganzen sich geltend machen. Die Abstufung in dem äußerlichen Maas der einzelnen Gestalten vollzieht sich alsdann genau im Verhältnis zu ihrer ideellen Bedeutung; jede Veränderung oder Verschiebung derselben müßte notwendigerweise eine Störung in dem wohlabgewogenen geistigen Gleichgewicht herbeiführen, das jetzt in den Beziehungen der einzelnen Teile zum Ganzen herrscht. Bei jeder andern Anordnung möchte es z. B. schwer gewesen sein, die an sich nebensächliche, und doch für die Bedeutung des ganzen Vorgangs so überaus beredte und unentbehrliche Gruppe der Bootsknechte, mit solcher Weisheit den Hauptgestalten des Bildes zu unterordnen. Allerdings, diese Abstufungen in der körperlichen Erscheinung, im Verhältnis zu ihrer inneren Bedeutsamkeit, würde zunächst nicht viel mehr, als ein äußerlicher Kunstgriff sein. Weder ihr körperliches Uebergewicht, noch der Purpur, der ihre Gestalt auszeichnet, würden für sich allein ausreichen, Medea zu einer königlichen Erscheinung zu stempeln, wenn dem Künstler dabei die höheren Ausdrucksmittel versagt hätten. Derjenige freilich, der von einer Darstellung der Medea in erster Linie die Mörderin ihrer Kinder zu sehen erwartet, mag sich auch diesesmal wieder von der Auffassung Feuerbachs enttäuscht fühlen. Bis auf einen leisen Zug, der ein unheimliches Zucken der Mundwinkel andeuten mag, scheint ihre Miene mehr mütterliche Zärtlichkeit, als Racheempfindungen, für die ihr als Gattin, Mutter und Fürstin angethane Schmach, auszudrücken. Dennoch dürfte Jeden, der unbefangen vor dieselbe hintritt, alsbald das Gefühl beschleichen, daß sie zu jener, im Hassen wie im Lieben gleich starken Rasse von Frauen zählt, die sich nicht ungestraft in ihrem Heiligsten verletzen lassen.

Es bekundet den naiven Sinn des Künstlers und sein hohes Vermögen zu selbständig dichterischer Behandlung eines gegebenen Stoffes, daß er es versteht, uns denselben befreit von aller sagenhaft mystischen Zuthat, rein

[1]) Leider verhindert die gegenwärtige Aufstellung des Bildes in der neuen Pinakothek zu München die Möglichkeit, genügend weit nach links zurückzutreten.

menschlich nahe zu bringen. Er versucht zuerst unser Mitgefühl für seine Heldin zu erwecken, bevor er den tragischen Seelenkonflikt zu schildern unternimmt, in welchem das Herz der Mutter, im Widerstreit von Liebe und Haß, dem dämonischen Zug nach Rache unterliegt. Auf die furchtbare Tragik des Mordes hat der Künstler, als auf etwas Zukünftiges, nur in der düster gehaltenen Gestalt der Amme, der Vertrauten Medeas, hingedeutet. Aber gerade damit erreichte er's, das Bild der Mutterliebe nur um so ergreifender erscheinen zu machen. Gilt doch der Haß nicht den Kindern, sondern dem Gatten, dessen Meineid durch ihren Tod bestraft werden soll.

Das Verhältnis von Mutter und Kind ist seit den Zeiten der Renaissance, in welchen dasselbe in der reinsten Form seine Apotheose in der Kunst feierte, vielleicht kaum ein zweitesmal mit so rührender Einfachheit und mit gleich überzeugender Wahrheit geschildert worden, als es Feuerbach in seinem Medeenbilde gethan. Nichts von moderner Sentimentalität haftet den drei Gestalten an, und doch ist Alles gesättigt von jener starken und echten Empfindung, die keine Pose kennt und braucht, weil sie die überall verständliche Sprache der Natur redet.

Da Feuerbach noch sehr wohl der Vorwürfe eingedenk war, welche dem platonischen Gastmahl gemacht wurden, hatte er absichtlich in seiner Medea wieder mit der vollen Kraft der Farbe eingesetzt. Die für den Vorgang gewählte Zeit der Abenddämmerung forderte ohnedies einen gesättigteren Ton.

Es ist die Meinung geäußert worden, Feuerbach habe bei seiner Medea auf die ursprüngliche, voreuripideische Gestalt der Sage zurückgegriffen, die nichts von einer Ermordung der Kinder durch die Hand der eigenen Mutter berichtet. Dieser Annahme stehen gewichtige Gründe entgegen: Zunächst der Wortlaut des Briefes vom November 1869, sodann gegenteilige mündliche Aeußerungen,[1]) ferner die Thatsache einer zweimaligen Behandlung der Kindermordscene selbst und nicht zum Wenigsten Gründe innerer Natur.

Medea ist ohne Frage erst durch Euripides, indem er sie aus der Sphäre der bloßen Zauberei heraus, in die höhere Region der menschlichen Leidenschaften erhob, zur tragischen Gestalt geworden. Nur dadurch, daß er in seiner Tragödie den tragischen Konflikt in Medeens Inneres verlegte, als Wechselstreit zwischen Liebe, Haß und Rachedurst, zu dessen Befriedigung sie schließlich selbst vor der Vernichtung des ihr Theuersten nicht zurück-

[1]) Im Jahre 1870 äußerte Feuerbach bei Gelegenheit eines Besuches in Karlsruhe, der Beurteilung gegenüber, die seine Medea fand, die Welt könne nicht wissen, ob er nicht eine cyklische Behandlung des Stoffes plane und die Mordscene nicht noch nachbringen werde.

schreckt, hat sie Anspruch auf unser menschliches Interesse erlangt und wurde zu einem würdigen Gegenstand für die Kunst. Auch in der antiken Plastik und Malerei tritt sie nicht früher auf, als nach dieser Umdichtung der alten Sage, durch welche sie für alle nachkommenden Zeiten zur typischen Figur der Kindesmörderin wurde. In einem andern Sinne dürfte sie der Welt wohl kaum mehr ein Interesse abgewinnen können. Es hieße daher die Wirkung eines Werkes unnötig erschweren, ja verscherzen, wenn ein Künstler von dieser Auffassung völlig absehen wollte.

Allein der Umstand, daß sich Medea nicht schon bei oberflächlicher Betrachtung in ihrer Eigenschaft als Mörderin ihrer Kinder darstellte, reichte hin, um das Schicksal des Bildes auf langehin in ungünstigem Sinne zu bestimmen. Die Meisten waren eben unfähig, das Werk auf seinen rein künstlerischen und seinen dramatischen Innengehalt zu prüfen.

Feuerbach würde sich ohne Zweifel leicht getröstet haben, wenn die Welt in ihrem Mißmut über die erlebte Enttäuschung sich auf den Vorwurf beschränkt hätte, er habe ihr ein blutiges Schauspiel vorenthalten. Was ihn gründlich verstimmte, war die auch hierbei laut werdende Ansicht, daß es ihm zur Behandlung dramatischer Vorgänge am Talent und an der Fähigkeit gebreche, einen tragischen Stoff in seinem Kerne zu erfassen und wirksam auszugestalten. Und dies Alles einem Werke gegenüber, in welchem die Darstellung eines äußerlich dramatischen Geschehnisses augenscheinlich vom Künstler gar nicht beabsichtigt war.

Sprächen nicht triftige Gründe dagegen, so könnte man glauben, Feuerbach habe sich eines Tages aus dieses Verstimmung heraus — in plötzlicher Erregung — gedrängt gefühlt, die Scene des Kindermords zu entwerfen.

Ein Blatt roten Löschpapiers aus seiner Schreibmappe war ihm gerade zur Hand. Die Darstellung ist von einer so erschreckenden Leidenschaftlichkeit der Aktion, daß dieses kleine Blatt allein vollständig ausreichen würde, um die Legende von der lyrisch begrenzter Natur von Feuerbachs künstlerischer Veranlagung zu entkräften. Mit einer, so zu sagen, dämonischen Logik entwickelt der Künstler in diesem Entwurfe aus dem großen Münchener Bilde heraus, die eigentliche Scene des Kindermords. Der tragische Ausgang erscheint hier dem Beschauer als die selbstverständliche Folge der dort gegebenen Situation.

Dieser bedeutende Entwurf kann aber nicht einer zufälligen Verstimmung sein Dasein verdanken. Er kann, ebenso wie das Münchener Bild, nur im Zusammenhang mit einem Medeencyklus konzipiert sein.[1])

[1]) Das Blatt ist Eigentum des Grafen v. Oriola in Biedesheim bei Frankfurt a. M.

Der Künstler hat sich den Moment, in welchem Medea zu ihrem Rachewerk schreitet, beim Erwachen des Kindes gedacht, das er, überaus feinfühlig, im Münchener Bilde schlummernd an die Brust gelegt hat. Die Heiligkeit des Schlafes in ihrem Kinde zu verletzen, würde Medeens That doppelt unnatürlich erscheinen lassen. In dem Entwurfe ist dieselbe aus der ruhenden, zurückgelehnten Haltung, die sie in der großen Darstellung im Münchener Bilde einnimmt, heftig emporgefahren. Sie hält, nunmehr stark vornübergebeugt, mit der straff ausgestreckten Linken den Säugling am Fuße fest, der ihr kopfunter in den Schoos herabgeglitten ist. Sie holt, den Dolch in der erhobenen Rechten, mit wilder Geberde zum Stoße aus.

Der ältere Knabe ist von der heftigen Vorwärtsbewegung der Mutter zur Seite geschleudert worden und aus der vorher stehenden Stellung rückwärts in die Kniee gesunken. Entsetzt starrt er auf den furchtbaren Vorgang. Die Amme endlich, die das Haupt tief herabgesenkt im Schooße vergräbt, um sich vor dem Anblick zu schützen, scheint mit ihren schlaff zur Erde herabhängenden Armen förmlich in sich zusammengebrochen. Die Bootsknechte allein sind von dem Vorgange unberührt. Sie sind, in entsprechend veränderter Stellung, noch an ihrem Werke geschäftig. Das Schiff hat unter ihren Händen inzwischen eine leichte Wendung erlitten, und sagt uns so gleichsam, daß von der unheilschwangeren Ruhe in der ersten Darstellung, bis zum Eintritt der tragischen Katastrophe, nur ein nach Augenblicken zählender Zeitraum verstrich. Und wie um anzudeuten, auch der Zuschauer habe seinen Standpunkt seitdem gewechselt, ist ebenso der Gesichtspunkt, aus dem die Gesamtscene sich zuvor dem Auge darstellte, im Entwurf, um einige Schritte verschoben.

Verfolgt man nun im Geiste Medeens weiteres Schicksal, so sehen wir sie, beladen mit den beiden schuldlosen Opfern der Rache, und unter der schwereren Bürde ihres Schuldbewußtseins, das Schiff besteigen, sehen sie an fernem Gestade den Holzstoß schichten und die Asche der Kinder bergen, um „in Reue und Leid, im Schlaf und Wachen" ihre That zu büßen.

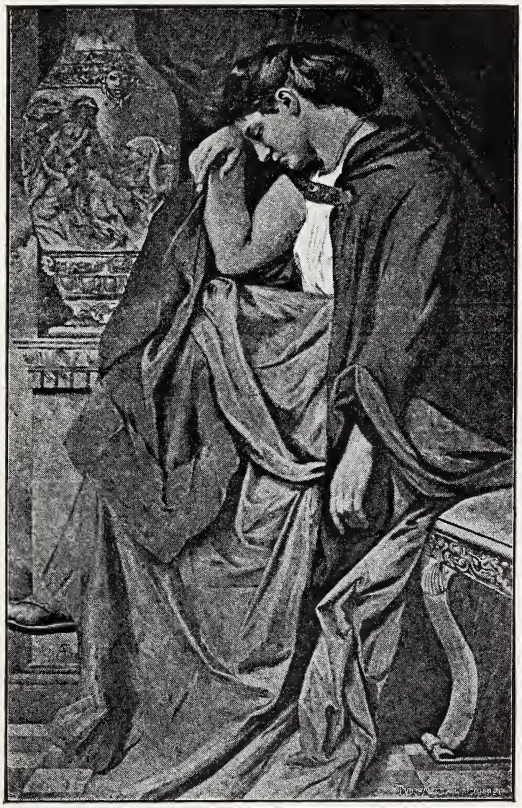
Damit ist wohl der Inhalt bezeichnet, der dem letzten der Medeenbilder Feuerbachs, der *Medea mit der Urne* zu Grunde liegt.[1])

Das Gemälde zeigt uns die Heldin in tiefste Trauer versenkt, an der Seite der Urne, welche die Asche ihrer Kinder umschließt. Im Relief-

[1]) Das Bild ist 1873 gemalt und befindet sich im Besitze des Großherzogs von Oldenburg.

schmuck des Marmorgefäßes hat der Künstler fragmentarisch die Kindermordscene verwerthet, wie wir sie aus dem obenbeschriebenen Blatte kennen lernten.

Dieses Bild haben wir uns gleichsam als Epilog der cyklischen Reihe vorzustellen, während ein zweites, als Gegenstück zu diesem gedachtes Gemälde, das die Bezeichnung „Medea mit dem Dolche“ [1]) trägt, als Prolog den Cyklus einleitet. Eine Eule fliegt zur Seite Medeens auf. Dieselbe kennzeichnet symbolisch, wie das drohende Unheil, schon bevor es zur Wirklichkeit wurde, als Traum- und Schreckbild an dem inneren Sinn der verrathenen Frau vorüberzieht.



Medea mit der Urne.

Es ist wohl auch kein bloßer Zufall, daß dieses, den Cyklus einleitende Bild, früher entstanden ist, als die Medea mit der Urne. Anfänglich war es „Traum“ benannt, sowie auch das Pendant zuerst den Namen „Melancholie“ führte. Dieser Umstand könnte zu dem Glauben verleiten, beide Darstellungen seien ursprünglich gar nicht als Medeen gedacht. Diese Voraussetzung trifft jedoch nicht zu. Feuerbach hatte mit individuellen Namensbezeichnungen so mancherlei schlimme Erfahrungen gemacht, daß ihm zur Abwechslung einmal Benennungen allgemeiner ideeller Natur ratsamer erschienen. Im Großen und Ganzen sagten ihm sonst

[1]) Die „Medea mit dem Dolche“ rührt aus dem Jahre 1871 her. Dies Bild ist Eigentum des Herrn Fabrikanten Emil Seitz in Nürnberg.

Darstellungen rein abstrakter Natur, bei seinem realistischen Sinne, in der Kunst wenig zu. Daß er die fraglichen zwei Werke schließlich doch als Medeenbilder bezeichnete, und gerade von der „Melancholie" brieflich, als von einem Bilde spricht, „das seiner Meinung nach die Gestalt der Medea vollkommen erschöpfe", beweist, daß sie, auch der ursprünglichen Absicht nach, nie etwas Anderes gewesen sein konnte.

Beide Gestalten dürften ihrer geistigen Entstehung nach in die Zeit hinaufreichen, in welche das große Medeenbild gehört und die Medeensage überhaupt im Vorstellungskreise des Künstlers herrschend im Vordergrund stand. Sie sind nur, wie so vieles Andere, um Jahre später, als sie ersonnen wurden, und zu verschiedenen Zeiten entstanden. Es sind beides lebensgroße Einzelfiguren. Sie gehören zum Größten und Stilvollsten, was Feuerbach überhaupt geschaffen hat.

Bei dem erheblichen Zeitraum, der zwischen den verschiedenen Medeenbildern liegt, ist es begreiflich, daß die Einheitlichkeit des Stils einigermaßen darunter Not leiden mußte; besonders weist das Kolorit große Verschiedenheiten auf. Vielleicht ließe sich das Münchener Bild als Muster vollendeter Staffeleimalerei großen Stils bezeichnen, während die beiden späteren Medeenbilder als Beispiele strengmonumentaler Darstellungs- und Behandlungsweise gelten können. Feuerbach bezeichnet die letzteren zwei einfach als Studien; wie man von Studienköpfen spricht, die jedoch dabei fertige und selbständige Werke bilden. Vielleicht aber waren sie für ihn in der That Studien im Sinne von Stilproben für das zweite platonische Gastmahl, das ihn bereits daneben beschäftigte, oder eben zu beschäftigen anfing. Die Zeiten, in welchen ihn der Medeenstoff so eigentlich beherrscht hatte, mochten bereits vorüber sein, und da Niemand mehr, als der Künster selbst, sich der Stilwandlungen, — die sich in seinen Medeenbildern abspiegeln — bewußt war, verzichtete er darauf, die vorhandenen Bruchteile ausdrücklich als zusammengehörige, innerlich zusammenhängende Glieder eines Ganzen aufzuführen. Wie dem auch sei, man kann nur beklagen, daß ein so großgeplantes Werk nicht zur richtigen Stunde in rascher Entstehungsfolge zur vollen Ausführung gelangte. Würde sich rechtzeitig ein mächtiger und einsichtsvoller Gönner gefunden haben, der nicht allein die Mittel zur Ausführung, sondern auch den geeigneten Raum zur Verfügung gestellt hätte, so besäße die deutsche Kunst eine Schöpfung von ganz einziger Art; denn das Unternehmen, ein tragisches Menschenschick in einer Reihe von psychologisch aufs engste und innigste verknüpften Seelengemälden logisch zusammenhängend zu schildern, dürfte in der gesamten Kunst ziemlich vereinzelt dastehen. Führen uns doch selbst die antiken Sarkophagreliefs, die sich auf

den Medeenmythos beziehen — wo in denselben eine cyklische Behandlung der Sage vorliegt — nur vereinzelte, der euripideischen Tragödie entnommene Scenen vor, die unter sich selbst in keinem notwendigen Zusammenhang stehen.

Wir sind der bequemeren Uebersicht halber in der Zeitfolge vorausgeeilt und kehren nunmehr nach Rom und zum Jahre 1870 zurück, um den Verlauf der übrigen Arbeiten Feuerbachs aus dieser Zeit zu verfolgen. Seiner Gewohnheit gemäß „mußten es immer Zwillinge sein," und so sehen wir ihn mit der Ausführung und Vollendung eines zweiten großen Werkes beschäftigt, dem Urteil des Paris. Mit diesem gedachte er „zum drei- oder vierundzwanzigsten Mal in Berlin anzuklopfen."

Er hatte seine Sehnsucht „nach Hause und ins Grüne" zu kommen noch vier Wochen bezwungen, um außer diesem Werke auch noch die zweite Iphigenie zum Abschluß zu bringen. Ueber diesen Arbeiten war die Hitze des römischen Sommers hereingebrochen und der Künstler war schließlich erkrankt. Das Urteil des Paris aber sollte um jeden Preis zur Absendung gelangen. Ferdinand Keller aus Karlsruhe, der um diese Zeit viel auf Feuerbachs Atelier verkehrte, unternahm es in dieser Verlegenheit auszuhelfen; d. h. er führte die im Nebenwerk und der Landschaft noch vorhandenen Lücken aus.[1]) Eine sehr lustige Stimmung habe dabei geherrscht. Feuerbach leitete unter den Kommandorufen: heller, dunkler, nicht so blau u. s. w., von seinem Lager aus die Arbeit. Das Bild verrät daher in manchen Partien Spuren einer nicht ganz gleichmäßigen Durchbildung; indessen ohne die Wirkung des Ganzen irgendwie zu beeinträchtigen. Auf diese Weise war es möglich geworden, dicht vor der eigenen Reise, der Iphigenie auch noch das Urteil des Paris folgen zu lassen.[2])

Feuerbach bezeichnet dieses Werk im Vermächtnis als das heiterste Bild, das er überhaupt geschaffen. Er nennt es das Seiten- und Gegenstück zur Medea, versteht hierunter jedoch kein Pendant in der üblichen Auslegung des Wortes, sondern nur ein seiner ganzen Art und Entstehungsweise nach grundverschiedenes Werk. Er bezeichnet das „Urteil des Paris" geradezu „als einen plötzlichen Einfall, geschichts- und absichtslos, ohne mühseliges Studium, wie aus der Pistole geschossen, aus seinem Kopf auf die Leinwand geflossen;" während das Medeenbild, als das Endergebnis einer langen Gedanken- und Versuchsreihe, eine sechsjährige Vorgeschichte aufweist.

---

[1]) Unter Anderem ist der Ziegenbock rechts im Vordergrund von Kellers Hand.

[2]) Das Urteil des Paris ist durch Schenkung Eigentum der Hamburger städtischen Bildergalerie geworden.

Das Urteil des Paris ist das erste auf italienischem Boden entstandene Werk Feuerbachs, in welchem er sich — wenn man von der unbekleideten Gestalt des Kindes absieht — zum erstenmal an die Vorführung des Nackten, und zwar des Weiblich-Nackten wagt.

Der Vorwurf hat von altersher zu den mit Vorliebe behandelten Stoffen gehört, die den Künstlern Gelegenheit bieten, ihre Kräfte an dem Problem der Darstellung des Nackten zu üben. Die meisten Vorgänger Feuerbachs behandelten die eigentliche Preiserteilung, die Ueberreichung des Apfels an Aphrodite.

Feuerbach wich von dieser traditionellen Auffassung ab, und griff auf den Augenblick *vor* der Entscheidung des Urteils durch Paris zurück. Dieser harrt seitab, im Halbdunkel, seines Amtes, während sich die drei

Das Urteil des Paris.

Göttinnen im Vordergrund des Bildes für das bevorstehende Schiedsgericht rüsten. Auf diese Weise verlegte Feuerbach die zu treffende Wahl gleichsam außerhalb des Bildes, in das Belieben und Bewußtsein des Beschauers. Es ist aber auch zugleich wieder, wie im Medeenbilde, jener — in des Künstlers Sinn — „historische Moment des Vor- und Rückwärtsdeutens." Jener für ein Werk der bildenden Kunst günstigste Augenblick, in welchem die Phantasie des Beschauers, auf der Grenze zwischen dem unmittelbar Geschehenden und dem zu Gewärtigenden, in der Schwebe erhalten wird.

Wenden wir uns nun dem Bilde selbst zu.

Völlig entkleidet, eine Rückenfigur mit sanftem Profilkopf, steht im Mittelpunkt des Bildes die blondhaarige helläugige Venus. Sie blickt, die Flechten ihres Haares ordnend, ihres Sieges bewußt, in den von einem

geflügelten Knaben emporgehaltenen Spiegel. In scharfem Gegensatz zu ihr, und zu dem zierlichen Bau ihrer Glieder steht Minerva. Ein Bild herber Weiblichkeit, mit dem Ausdruck der Strenge in den fast harten Zügen, sitzt sie, links vom Beschauer, noch völlig bekleidet. Sie löst mit der Rechten zögernd die Agraffe ihres Obergewandes. Nur ihre abgelegten Attribute, Helm und Waffen, nebst dem von der Schlange umwundenen Speer, liegen ihr zu Füßen. So umgeht Feuerbach, durch die Wahl des dargestellten Moments, in feinfühliger Weise die jederzeit bedenkliche Aufgabe, Pallas Athene, die hellenische Personifikation ewiger Jungfräulichkeit, gewandlos darzustellen.[1])

Juno, mit dem Pfauen als stolzen Begleiter, steht inmitten ihrer beiden Rivalinnen, den Blick zur Erde gesenkt, in der Haltung herrischer Ruhe. Eine nackte geflügelte Putte, zu ihren Füßen kauernd, löst ihr geschäftig die Sandalen. Rechts vom Beschauer, etwas zurück in dem mittleren Plan des Bildes, ruht auf sanft erhöhtem Terrain, Paris, seinen Hund zur Seite, inmitten seiner Herde. Es ist eine schlanke Jünglingsgestalt von antiker, etwas blasirt angehauchter Schönheit. Er scheint im Geiste seine Wahl schon getroffen zu haben. Wie unwillkürlich deutet er mit dem leichtgehobenen Zeigefinger der rechten, den Apfel haltenden Hand, nach Aphroditen hin, auf welcher der Blick seines halbgeschlossenen Auges, wie still erwägend, ruht.

Feuerbach hat das „Urteil des Paris" und die „Medea" als Gegenstücke bezeichnet, nicht nur weil Inhalt und Entstehungsgeschichte, sondern weil auch Farbe, Grundstimmung und allgemeine Vortragsweise Beider einen Gegensatz bilden. Während auf dem Einen ein düsterer Abendhimmel mit sturm- und wetterverkündenden Anzeichen lastet, ruht im andern Bilde sonniger Tagesschimmer auf der von üppigem Grün und blühenden Rosen erfüllten Landschaft. Dort lagern am öden unfruchtbaren Strand tierische Schädelknochen, von trägen Wellen umspült; hier dagegen erschließt sich, von fröhlichen Kinder- und Thiergruppen belebt, ein idyllischer Thalgrund mit waldumsäumtem See; die Luft bevölkern fliegende Genien, bunte Libellen und Schmetterlinge; in lichter Ferne glänzt ein Streifen azurblauen Meeres. Gleichsam absichtslos, dem ruhigen Rhythmus eines epischen Gedichts zu vergleichen, reiht sich auf diesem lachenden Untergrund, einfach, ungesucht, Gestalt neben Gestalt; so wirkt der Künstler, indem er die Linienfülle

[1]) Unter den Entwürfen für die Deckengemälde in der Wiener Akademie befindet sich ebenfalls eine Darstellung des Urteils des Paris, ein Rundbild, in welchem Feuerbach an derselben Auffassung festhielt. Auch in den bis heute bekannten, die Parissage behandelnden antiken Sarkophagreliefs, erscheint Minerva ohne Ausnahme gewandet.

harmonisch zum Ganzen zusammenschließt, Gestalten bildend, zugleich Bild gestaltend.

Diese Fähigkeit, aus dem Grundgedanken eines Vorwurfs heraus, eine Handlung mit ihren räumlichen Voraussetzungen zu einem organischen Ganzen auszubilden, hat unter den Neueren kein Zweiter in höherem Maße besessen, wie Feuerbach. Schon in seinen voritalienischen Schöpfungen tritt dieses Vermögen, in Verbindung mit seiner außergewöhnlichen Dispositionsgabe, d. h. einer glücklichen Ausnützung des gegebenen Bildraumes, zu Tage. Zwar gilt ihm die Umgebung, in welche er eine Handlung verlegt, stets nur als die Bühne, auf der die menschliche Gestalt sich allzeit vorherrschend abzuheben hat; er unterläßt es jedoch niemals, diese Bühne mit ganz derselben Liebe und Sorgfalt auszustatten und zu behandeln, wie das eigentlich Wesentliche in der Darstellung. So bildet denn auch das rein Landschaftliche im Urteil des Paris eine so reizvoll ausgeführte Idylle, daß sie, gesondert für sich, als ein Muster großen Landschaftsstils gelten und ganz allein wirken könnte. Trotzdem behauptet sie nirgends ein störendes Uebergewicht über den figürlichen Teil des Gemäldes.

Wie so oft hat Feuerbach der Gestalt des Kindes auch hier wieder eine hervorragende Rolle zugeteilt. Nicht weniger als zehn lebensgroße buntbeflügelte Putten tummeln sich neben den vier eigentlichen Gestalten der Handlung im vordersten und mittleren Plan der Scene; teils als dienstbare Genien bemüht den drei Göttinen beizustehen, teils auf eigene Rechnung Allotria treibend. Wir kennen sie zum Teil schon. So ist dem Fries der balgenden Buben das reizende Kinderpaar entnommen, das rechts im Vordergrund das bekannte Kugelspiel der Italiener — parodistisch sinnvoll für die Handlung des Bildes — mit Aepfeln nachahmt. Aber die völlige Neuheit der Situation, in die der Meister sie versetzte, läßt sie so durchaus original erscheinen, daß man selbst bei der wirklichen Vergleichung einige Mühe hat, die Uebereinstimmung zu entdecken.[1])

Feuerbach hatte von den humoristischen Elementen des Bildes die Wirkung einer ergötzlichen Komödie erwartet. Das Ganze galt ihm für nichts Anderes, als ein durch den Machtspruch des Olympiers angeordneter launiger Vorgang. Seine tragischen Folgen durften keinen Schatten auf das heitere Schauspiel werfen. Für diese seine Auffassung hatte er geglaubt

[1]) Feuerbach hat aus dem Schatze seiner Kinderstudien zuweilen einzelne Gestalten unbedenklich, und so auch hier wieder verwerthet. Auch im zweiten Gastmahl des Platon, im großen Strandbilde, in den badenden Kindern u. a. m. kommen solche Wiederholungen mit und ohne Abänderungen vor. Bei der Schwierigkeit, genauer Naturstudien nach Kindern, liegt dem Künstler eine derartige Ausnützung sehr nahe.

in der lustigen Schar der nackten buntbeflügelten Amoretten einen nicht mißzuverstehenden Wink gegeben zu haben.

Aber er mußte die Erfahrung machen, daß die Klage Goethes, die Deutschen seien prüde und verstünden keinen Spaß, immer noch zu Recht bestehe. Mit einem wahren Aufwand an sitten- und splitterrichterlichem Ernst schritt die Kritik an die Beurteilung des harmlosen Bildes, das, unverstanden in seiner sonnigen Heiterkeit und noch mehr durch die kühne Freiheit, mit der die nackte menschliche Gestalt darin vorgeführt wurde, dem pietistisch-philiströsen Geiste der Zeit zuwiderlief. Gewisse Tandaradeis und ähnliche, der unlauteren Sphäre des Verhüllt-Zweideutigen angehörige Dinge, das war's, was man an den Wänden vertrug, aber an dem gesunden, von einem reinen Sinn getragenen Realismus des Nackten, nahm man Anstoß, selbst an der Gestalt des unbekleideten Kindes. Wenn Feuerbach trotzdem keinen Anstand nahm, auf die Darstellung des Nackten zurückzugreifen, so geschah es, weil er ein uraltes Hoheitsrecht seiner Kunst darin erblickte. Ein Recht, das die großen Meister aller Zeiten, nicht allein jenseits, sondern auch diesseits der Alpen stets als ein unveräußerliches gepflegt haben. Sie pflegten es selbst noch in den bilderstürmerischen Zeiten der Reformation, sei es in dem bewußten oder instinktiven Gefühl, daß der Verzicht auf dieses Recht gleichbedeutend sei mit der Abdankung und dem Aufhören der Kunst großen Stils.

Freilich besaß Feuerbach auch die Fähigkeit jener alten Meister, sich bei Darstellung des Nackten ganz in den Grenzen der reinen Anschauung zu halten. Wir meinen damit jene keuschherbe, allen geschlechtlichen Beziehungen entrückte Art der Anschauung bei der Wiedergabe des Nackten, durch welche die unbekleidete menschliche Gestalt, sowohl in der antiken, wie in der mittelalterlichen Kunst, so vorteilhaft von den Nuditäten der Modernen unterschieden ist.

Stoffe von der Beschaffenheit der Parissage werden daher immer als ein besonderer Prüfstein für die eigentliche innerste Natur einer Künstlerindividualität gelten können. Nur die große, wahrhaft dichterisch schaffende Phantasie kann sich heutigentages noch an einen solchen Versuch wagen, ohne Gefahr zu laufen, entweder mit einer Trivialität, oder besten Falls mit einer schönen Lüge zu endigen. Die Kraft, mit den Ausdrucksmitteln einer höheren Wahrscheinlichkeit überzeugend zu schildern, „was nie und nirgends sich begeben", ist zu allen Zeiten immer nur das Vermögen Weniger gewesen. Feuerbach mit seinem von Haus aus aufs Große gerichteten Sinne besaß diese Kraft und besaß sie vereinigt mit der Fähigkeit, im Typisch-Stilvollen das Individuell-Menschliche zu wahren und fest-

zuhalten. Seine drei Olympierinnen sind daher durchaus frei von der langweiligen Anmut jener gräzisierenden Kunst, die, Vorbildern aus zweiter Hand entlehnt, des frischen warmen Lebenshauchs entbehrt, der allein Kunstschöpfungen innewohnt, die unmittelbar dem Boden der Natur entwachsen sind. Diesem Boden aber entstammen Feuerbachs drei Göttinnen, freilich in dem höheren Sinne, daß ihnen, als Trägerinnen einer künstlerischen Idee, auf dem Wege von der dichterischen Vorstellung in die sichtbare Erscheinung, die Natur nur als Durchgangspunkt gedient hat. Nichtsdestoweniger leuchtet diese überall deutlich aus der geläuterten Form heraus.

Ende Mai 1870, wenige Tage bevor Feuerbach selbst aus Rom in Heidelberg eintraf, war die angekündigte zweite Iphigenie daselbst angelangt. Ihre erste Anlage rührte aus dem Jahre 1868 her. Sie verdankte ihre Entstehung einem zufälligen Eindruck. Sie wurde nach des Künstlers eigenen Angaben innerhalb dreier Tage hingeworfen und war, „um des erreichten Ausdrucks willen," in dieser ersten Fassung stehen gelassen worden: Es mochte ihm als ein Wagnis, oder auch einfach überflüssig erschienen sein, noch weiter an das Bild zu rühren. Offenbar bestand ein ganz besonderer persönlicher Rapport zwischen ihm und dieser Schöpfung, an der er gerade in diesem ihrem ersten Stadium mit einer auffälligen Voreingenommenheit hing. In einem nicht datierten Briefe an die Mutter, der er seinerzeit die erste Iphigenie nach ihren erfolglosen Wanderungen zu eigen überlassen hatte, heißt es über den neuen Entwurf: „Die zweite Iphigenie, die ich neulich des Abends entwarf, ist bei weitem nicht so groß wie die Erste. Laß diese getrost ziehen, Du verlierst nichts dabei."[1]) Noch mehr aber tritt die Vorliebe Feuerbachs für dieses Werk in einem Briefe vom Jahre 1869 zu Tage, in welchem er die Hoffnung ausspricht, es einst in seinem eigenen Gartensalon beherbergen zu können. Es ist für ihn „ein Bild voll holder Schwärmerei". „Die zweite Iphigenie", so äußert er sich gegen seine Mutter weiter darüber, „wird — Dir darf ich es ja wohl sagen — eine wirkliche Perle werden. — Ich vertraue Dir sie später an."

Die Wirkung, welche das Bild in dieser ursprünglichen Anlage sowohl im Ausdruck, als besonders auch in der Färbung, bei seinem Eintreffen in Heidelberg selbst auf die Freunde des Künstlers ausübte, war völlig gegenteilig, ja fast erschreckend. Ein in Licht aufgelöstes Grau in Grau, etwas spärliches Mattgrün, eine Granatblüte im Haar, war Alles von Farbe, was es aufwies. Heutigentages würde das Bild vielleicht das Entzücken eines

[1]) Es fanden um diese Zeit gerade wegen Ankaufs der ersten Iphigenie Verhandlungen mit deren nachträglichem Besitzer Herrn Dr. Konrad Fiedler statt.

Pleinäristen sein können, wenn es nicht dabei an dem leidigen Uebel gekrankt hätte, eine Iphigenie, oder überhaupt Etwas vorstellen zu wollen. Der Gestalt selbst hätte man in dieser Auffassung mit viel mehr Recht, statt des Namens Iphigenie, den Titel Sehnsucht oder Heimweh beilegen können. Sie war Alles eher, als von hellenischer Art, und bewies nur, wie viel unter Umständen noch von deutscher Romantik in des Künstlers Seele schlummerte. Das war nicht derselbe Geist, nicht dieselbe Stimmung, aus welcher heraus sieben Jahre zuvor die erste große Iphigenie hervorgegangen war. Hier schwebte sie seiner dichtenden Phantasie als die königliche, dem Geschlechte der Tantaliden entstammte Tochter Agamemnons vor. Sie war zwar auch in dieser Gestalt aus der lebendigen Anschauung entsprungen, aber der Künstler blieb Herr und Meister über diesen Eindruck. Zielbewußt entwickelte er aus ihm eine über alles Menschlich-Gewöhnliche hinausgehobene Gestalt. Was dagegen aus dem neuen Bilde sprach, war nicht verklärte Sehnsucht, war nicht das reine, die Seele befreiende und erhebende Werk der Kunst, sondern der herzbeängstigende bildliche Ausdruck einer die Seele des Künstlers selbst beherrschenden Stimmung. Es war der Ausdruck seines eigenen Heimwehs, das um dieselbe Zeit sich bei ihm zu verzehrender Krankhaftigkeit gesteigert hatte.[1])

Seit der Vollendung seines platonischen Gastmahls, seiner größten bisherigen und von ihm am höchsten gestellten Schöpfung, hatte sich seiner mehr und mehr das Gefühl bemächtigt, der schulende Einfluß von Italien habe sich mit der Lösung dieser Aufgabe für ihn erschöpft; seine nächstfolgende müsse nun sein, auf heimatlichem Boden zu versuchen, menschlich im Leben irgendwo feste Wurzel zu schlagen. Mit der ganzen Leidenschaftlichkeit seines erregbaren Wesens verlangte er nach einem Zustande, in welchem nicht nur der Künstler, sondern der ganze Mensch gedeihen könnte. Noch war die Zeit nicht für ihn gekommen, in der er von sich sagen konnte: „Ich bin viel wohler und heiterer, seit ich vom Leben nichts mehr erwarte"; noch hatte er nicht abgeschlossen mit der Welt.

Zufällig kündigten sich um dieselbe Zeit Anzeichen einer ihm günstigeren Strömung in Karlsruhe an. Seine Gemütsstimmung ließ ihn dieselbe, trotz der früheren Erfahrungen, freudig begrüßen. War es doch seinem innersten Empfinden nach nie das Getriebe einer Groß-, und am wenigsten eine sogenannte Kunststadt gewesen, was ihn anlockte. Wonach er sich die längste Zeit und auch jetzt noch immer sehnte, war ein stiller Sitz im

[1]) Feuerbach hat das Bild wieder nach Rom zurückgenommen und einer nochmaligen Ueberarbeitung unterworfen. Es wird daher an späterer Stelle abermals die Rede von ihm sein.

Grünen, ausreichend zum Wohnen und anregend zum Arbeiten. Er kannte solche stille Winkel in seiner Heimat und sein Herz hing nun einmal an dem Lande seiner Jugend, und hing — was Vielen seltsam, wenn nicht unerklärlich war — an Karlsruhe, so Uebles ihm auch an dem Orte widerfahren war. Hier hatte ihm zum ersten und einzigen Male die Sonne fürstlicher Gunst gelächelt, und den Traum von einer großen und glücklichen Künstlerlaufbahn hatte er in so reinem und ungetrübten Lichte nicht wieder geträumt. Und nicht nur an dem Lande, sein Herz hing auch an dem Fürsten. Er wußte, sie hatten sich gegenseitig sympathisch berührt, sie waren Beide fast gleichen Alters, jung und zukunftsfroh, er des schönsten Wollens und der heitern Hoffnung auf Gelingen nie froher gewesen; das Bild vom Glanze Weimar's, in einer neuen Beleuchtung, war vor seiner Seele in beglückenden Visionen aufgestiegen, und verlor es sich auch in der Folge, wie eine Fata morgana, — für neue Illusionen war sein Herz stets wieder empfänglich.

Es war um die Zeit, als eben seine Medea zur Versendung reif wurde, daß aus dem Geh.-Kabinet in Karlsruhe freundlich vertrauliche Anfragen nach ihm in Heidelberg einliefen. Das Bild war von vornherein zur erstmaligen Ausstellung für Karlsruhe bestimmt und angemeldet gewesen, und Feuerbach beeilte sich, es dahin abgehen zu lassen.

Etwa gleichzeitig hatte er die Mitteilung erhalten, daß „ein Kreis von Ehrenmännern" — wie sie sich selbst bezeichneten — als dessen beauftragte Wort und Schriftführer zwei Professoren der Kunstschule auftraten, sich zusammengethan und das Wort gegeben habe, ihm für die viele Unbill, die er in seiner Heimat erfahren, Genugthuung zu verschaffen. Die von dieser Verbindung aus geführten schriftlichen und mündlichen Verhandlungen konnten wohl im Lichte eines inneren Zusammenhangs mit den Anfragen aus dem Geheimkabinet erscheinen. Man erbat und erwartete zunächst Rat und Beistand von der Mutter, knüpfte aber an Alles die Forderung unbedingter Geheimhaltung. Ein mit guten Gründen motivierter, ablehnend lautender Bescheid der Mutter hatte zur Folge, daß man sich brieflich und durch Mittelspersonen in Rom, an Feuerbach selbst wandte. Allein die auf Umwegen und durch Hintermänner betriebenen Annäherungs- und Ausforschungsversuche waren für ihn bald nichts Anderes, als eine Quelle der Aufregung und Störung in der Arbeit. Bei dem wenig Greifbaren und Verlockenden der eröffneten Aussichten — man dachte dabei ausschließlich an eine Lehrthätigkeit Feuerbachs an der Kunstschule in Karlsruhe — und da Alles, was bisher von da ausgegangen war, sich stets durch Unsicherheit in der Form, und das Schleppende des Instanzen- und Geschäftsgangs ausgezeichnet hatte, verlor Feuerbach schließlich die Geduld. Diese war

niemals seine starke Seite gewesen. Bald genug und zu ihrer Bestürzung sollten die Beteiligten dessen inne werden. Der Ungewißheit und der ihm unverständlichen Geheimthuerei, die ihm seiner unwürdig erschien, längst überdrüssig, wandte er sich kurzerhand an die oberste Instanz, und legte mit Freimut die Bedingungen dar, unter welchen er zu kommen bereit sei. Er erwartete bescheidenen, oder auch gar keinen Gehalt, dafür Ankauf eines Bildes oder einen entsprechenden Auftrag, einen abgesonderten Arbeitsraum und das Recht kommen und gehen zu dürfen, wie es seine Arbeit erfordern würde.

Nur die gänzliche Unbekanntschaft mit den eben geschilderten Vorgängen, die Feuerbach das schließliche Eingreifen zur inneren Notwendigkeit gemacht hatten, läßt das Erstaunen einigermaßen begreiflich erscheinen, mit dem sein Vorgehen an höchster Stelle aufgenommen wurde.

Es ist unentschieden geblieben, ob das Ganze eine Art von Mystifikation, oder, — was wohl das Wahrscheinlichste sein dürfte — ein verdecktes und verstecktes Spiel gewesen war zur Untergrabung von Lessings Stellung und gehaßtem Einfluß. Man hatte geglaubt, sich hierbei Feuerbachs als des geeignetsten Vordermanns bedienen zu können. Thatsache ist nur, daß die Mitglieder des Geheimbunds das Möglichste in Verleugnung ihres Schützlings leisteten, oder sich hinter den Vorwurf verschanzten, Feuerbach habe durch seinen „taktlosen Querzug", ihren wohldurchdachten Plan vorzeitig gekreuzt und dadurch vereitelt.

Dies waren die Nachrichten, die den aus Rom Heimkehrenden bei seiner Ankunft in Heidelberg, Ende Mai 1870, als Willkomm begrüßten.

Feuerbach hatte bereits mehr an der Idee mit Karlsruhe gehangen, als Jemand hatte ahnen können. Ueberarbeitet, auslandsmüde, geistiger und herzlicher Teilnahme bedürftig, hatte er kommen wollen in der Hoffnung, in freundschaftlichem Verkehr mit den paar Menschen, welche ihn, und die er hatte schätzen und lieben lernen, ein künstlerisch angeregtes Leben zu führen. Schon hatte er im Geiste den Tag in der Woche bestimmt, an welchem er offenes Haus halten wollte zum Musizieren und sonstigem gesellig anregendem Treiben. Es war begreiflich, daß wo die Phantasie der Wirklichkeit also voraneilte, auch naturgemäß der Rückschlag um so tiefer gehen, die Wirkung der plötzlichen Enttäuschung um so schwerer zu überwinden sein mußte.

In dieser Stimmung traf ihn dann noch die weitere Kunde aus Karlsruhe, daß der Ankauf der Medea einstimmig abgelehnt worden sei. Ein Ausgang der freilich vorausgesehen werden mußte, nach der bereits erörterten Kritik, welche das Bild am Ort erfahren hatte. Auf diese

Nachricht hin nahm der Entschluß, aus der Heimat auszuwandern, der ab und zu schon aufgetaucht war, zum ersten Male bestimmtere Gestalt an. Man dachte an Cannstadt. Der landschaftliche Reiz seiner Umgebung, die Nachbarschaft von Stuttgart, die mäßige Entfernung von Heidelberg und den alten Freunden, sprachen für den Ort. Indessen sollten die Gedanken Feuerbachs bald eine andere Richtung erhalten. Aus Rom war mittlerweile das Urteil des Paris in Heidelberg eingetroffen. Es wurde bestimmt, daß dasselbe gemeinsam mit dem Medeenbilde zur Herbstausstellung von 1870 nach Berlin gehen sollte. Ohne der Mißstimmung über das abermalige Scheitern seiner auf Karlsruhe gesetzten Hoffnungen weiter Raum zu gestatten, war Feuerbach Anfang Juni persönlich an den Bestimmungsort der Bilder vorausgeeilt; sowohl um in deren Interesse an Ort und Stelle Schritte zu thun, als um zugleich sich selbst in Berlin in erneute Erinnerung zu bringen. Im Uebrigen war er gewillt, früher als in andern Jahren zu seiner Arbeit nach Rom zurückzukehren. An der Ausführung dieses Vorsatzes sollte er jedoch in unverhofftester Weise durch ein Ereignis verhindert werden, das geeignet war, selbst das Interesse an seiner Arbeit für geraume Zeit in den Hintergrund zu drängen. Von Seiten Frankreichs war nämlich inzwischen die Kriegserklärung erfolgt. Unter solchen Umständen hielt sein deutsches Herz und vaterländischer Sinn ihn doch zunächst in der Heimat fest. Erst, als Schlag auf Schlag immer neue Siegesberichte einliefen, erwachte sein Interesse auch an der eigenen Arbeit wieder, und damit der Wunsch nach Rom zurückzukehren. Dieser Wunsch ward ihm um so näher gelegt, als seine Mutter ihre ganze Zeit und alle ihre Kräfte dem im größten Stile in Heidelberg eingerichteten Lazarethwesen gewidmet hatte. Die Verwaltung und wirtschaftliche Leitung desselben war vorwiegend ihren Händen anvertraut. Nach dem Falle von Sedan hielt es ihn nicht länger. Im frohen Glauben an einen nahe bevorstehenden und glänzenden Friedensschluß trat er endlich seine Reise an.

Nachdem er zur Erholung noch einen kurzen Landaufenthalt in Kufstein genossen, und auf der Weiterreise Venedig und Florenz berührt hatte, finden wir ihn Mitte September wieder in Rom. An den weiteren Kämpfen und der politischen Wiedergeburt seines Vaterlandes nahm er von dort aus fort und fort den erregtesten Anteil. Entscheidende Ereignisse mußten ihm dahin telegraphiert werden, und er war glücklich, den Fall von Paris, als der Erste, in seinen Kreisen verkünden zu können. „Sei so gut", schreibt er an die Mutter, „mir die Einnahme von Paris umgehend telegraphisch zu melden, damit ich der Erste bin, der die Fahne herausstreckt." — — So, mit immer sich gleich bleibendem Interesse, von keinerlei kleinlicher Stimmung

berührt, verfolgte er die großen Vorgänge in Frankreich, obschon die Vorgänge und Verhältnisse in Deutschland, insoweit sie ihn unmittelbar persönlich angingen, nichts weniger als dazu angethan waren, ihn in eine gehobene Stimmung zu versetzen.

„Gib wohl Acht!" so schreibt er Ende September an die Mutter: „Berliner Ausstellung 1870, letzter Saal, Todtenkammer benannt, oberstes Stockwerk unter dem Plafond, in verkehrtem Licht: Medea und Urteil des Paris von Anselm Feuerbach."

Das war in großer Zeit der Gruß, den die Heimat für einen Künstler übrig hatte, der seit fünfzehn Jahren, auch auf fremdem Boden seine Schlachten zum Ruhm und zur Ehre seines Vaterlandes geschlagen hatte; Schlachten freilich unblutiger Art, friedliche Siege der Kunst, welche die Heimat ihm aber nie anders zu lohnen gewußt hatte, als mit verständnislosen, höhnischen Angriffen.

Aber es war, als ob unter diesem Fluche seine Kraft sich verjünge und verdopple. Kaum zwei Monate nach der Berliner Ausstellung, und Feuerbach stand bereits wieder dicht am Abschluß der Vorarbeiten zu zwei gewaltigen neuen Schöpfungen. Sie galten der großen Amazonenschlacht und dem zweiten platonischen Gastmahl, in welchem „alle Sünden des Ersten zu Tugenden werden sollten."

Elftes Kapitel.

Zweites Gastmahl des Platon. — Amazonenschlacht. — Gleichzeitige Arbeiten.

In hohem Grade bezeichnend für Feuerbachs ganzes Wesen ist die nachsichtslose Kritik, die er von der Zeit seiner eigentlichen Reife an, an der eigenen künstlerischen Thätigkeit zu üben pflegte. Sie begann aber bei ihm keineswegs erst an dem im Werk und Werden begriffenen Bilde, sondern erstreckte sich schon auf die Stadien, die der eigentlichen ausgestaltenden Thätigkeit vorausgingen. Sie beruhte ebensosehr auf der sorgfältigen Wahl und Prüfung, als auf der geistigen Durcharbeitung der gewählten Stoffe und endigte nicht früher, als bis sich ihm von jeder zur Behandlung ausersehenen Idee ein in allen Teilen deutliches und feststehendes Vorstellungsbild entwickelt hatte.

Diese besonnene und wohlüberlegte, in gleicher Weise dichterische, wie verstandesmäßige Art des innerlichen Vorarbeitens erklärt denn auch allein die erstaunliche, man könnte sagen fehllose Sicherheit und Leichtigkeit, mit der Feuerbach anscheinend ohne jegliche innere Anstrengung arbeitete. Alles Suchen und Tasten auf der Leinwand selbst, und ebenso jede irgendwie erhebliche Aenderung in der einmal gutgeheißenen Anlage, war während des Verlaufs der Arbeit ausgeschlossen. Daraus erklärt es sich ferner, daß Feuerbach stets ohne Karton, ja meistens nur auf Grund kleiner Entwürfe und wohl auch ohne solche, an die Ausführung selbst seiner umfangreichsten Werke schreiten konnte. Damit steht desgleichen im Zusammenhang, daß er niemals einer einmal unternommenen Arbeit überdrüssig wurde, oder sie in unfertigem Zustande, als sei sie für ihn abgethan, zurückgestellt hätte. Er mochte sie allenfalls aus Gründen praktischer oder künstlerischer Natur vertagen, immer aber blieb sie bestimmt, wieder hervorgeholt und früher oder später zu Ende geführt zu werden.[1]) Alles Halbe, Flüchtige, Unreife war dieser nach Vollendung förmlich dürstenden Natur fremd, ja unerträglich.

Wie strenge Feuerbach gelegentlich mit sich ins Gericht ging, davon giebt die in seinen späteren Jahren vollführte Vernichtung ganzer Mappen von Handzeichnungen den besten Beweis. Ganze Stöße, die, seiner Schätzung nach, unwert waren ihn zu überleben, überlieferte er schonungslos den Flammen. Dahin gehörte alles, was lediglich Erzeugnis der reinen Phantasie war, d. h. nicht auf Naturstudium beruhte, oder wenigstens einem Eindruck aus der Wirklichkeit sein Dasein verdankte. So zunächst die zahlreichen Blätter, die in das erste römische Jahr und zum Teil noch in die Zeit des ersten venetianischen Aufenthalts zurückreichten, somit vor die Periode seines eigentlichen strengen Naturstudiums fielen, oder Zeiten angehörten, in welchen die Ungunst der äußeren Umstände ihn an diesem verhinderten.

Es waren Scenen ungeschichtlichen Inhalts, gewandete und gewandlose Gestalten im Freien, Frauen und Kinder im Grünen, oder an schattigen Wassern. Durchweg malerischen Vorstellungen entsprungene Dinge. Sie erschienen des Meisters mit den Jahren geschärfterem Auge allzu formlos und nicht mehr geeignet, für seine Künstlerschaft Zeugnis abzulegen. Als Ausflüsse echt dichterischer Stimmungen darf man ihren Untergang gleichwohl mit gutem Grund beklagen.

---

[1]) Was sich unter Feuerbachs künstlerischem Nachlaß, von reinen Skizzen und Studien abgesehen, Unvollendetes vorfand, stammte insgesamt aus des Künstlers letzten Lebensjahren und war alles bestimmt, vollendet zu werden.

Zu dieser bei Feuerbach, so zu sagen, negativen Art von Selbstkritik, bildete das häufig wiederkehrende Bedürfnis nach Neu- und Wiederbehandlung ein und desselben Gegenstands die positive Kehrseite. Dieses Bedürfnis widerspricht scheinbar der an Feuerbach gerühmten besonnenen Produktionsweise. Allein es hängt mit den stets wachsenden Fortschritten seiner Technik und überhaupt mit der Weiterentwicklung seiner künstlerischen Gesamtanschauung aufs Engste zusammen. Das Werk in seiner vorhergegangenen Gestalt war ihm darum keineswegs wertlos geworden, auch wollte er mit der Wiederbehandlung ebensowenig etwas durchaus Neues an dessen Stelle setzen. Er war sich wohl bewußt, daß jedes aus echter Empfindung und wahrhaftem Schaffensdrang hervorgegangene, mit jeweils bestem Können durchgeführte Werk seinen besondern und dauernden Reiz und Wert behalte. Es war auch selten der Kern, der Gedanke, der eigentliche Inhalt des Werkes, so wie er in der Komposition seinen Ausdruck gefunden hatte, der eine wirkliche Umwandlung erfuhr, nur Form und Farbe, so zu sagen das äußere Gewand wechselte.

Von Feuerbachschen Bildern erlebten solche Wiederholungen, zuweilen ohne, oder mit kaum bemerkbaren Veränderungen in der Komposition: Die Versuchung des heil. Antonius, das Kinderständchen, die balgenden Buben,[1]) die Madonna, die Nymphe mit den musizierenden Kindern, Hafis am Brunnen, die Pietà, Romeo und Julie, Ricordo di Tivoli, Iphigenie, das Strandbild, Medea, Symposion und die Amazonenschlacht.

Von allen diesen Wiederholungen legt keine die Frage nach ihren Beweggründen so nahe, wie die nochmalige Behandlung des platonischen Gastmahls.

Man hat aus dem veränderten Farbcharakter des zweiten Symposions voreilig den Schluß gezogen, Feuerbach habe damit den Vorurteilen über den angeblichen Niedergang seiner koloristischen Leistungen im ersten Gastmahl begegnen wollen. Mit besonderer Genugthuung gefiel man sich in der Annahme, daß im zweiten Symposion ein thatsächliches Eingeständnis des Künstlers vorliege, er habe die erste Darstellung in der Farbe verfehlt.

Diese Schlußfolgerung muß als eine durchaus irrige zurückgewiesen werden. Fürs Erste lagen zwischen den beiden Symposien bereits wieder Werke, wie die Medea, das Urteil des Paris, das große Strandbild u. A. m., deren malerische Eigenschaften diese vorschnellen Urteile gründlich widerlegten. Hauptsächlich aber widerspricht jene Motivierung dem ebenso

[1]) Die balgenden Buben sind im zweiten platonischen Gastmahl als Wandgemälde verwertet.

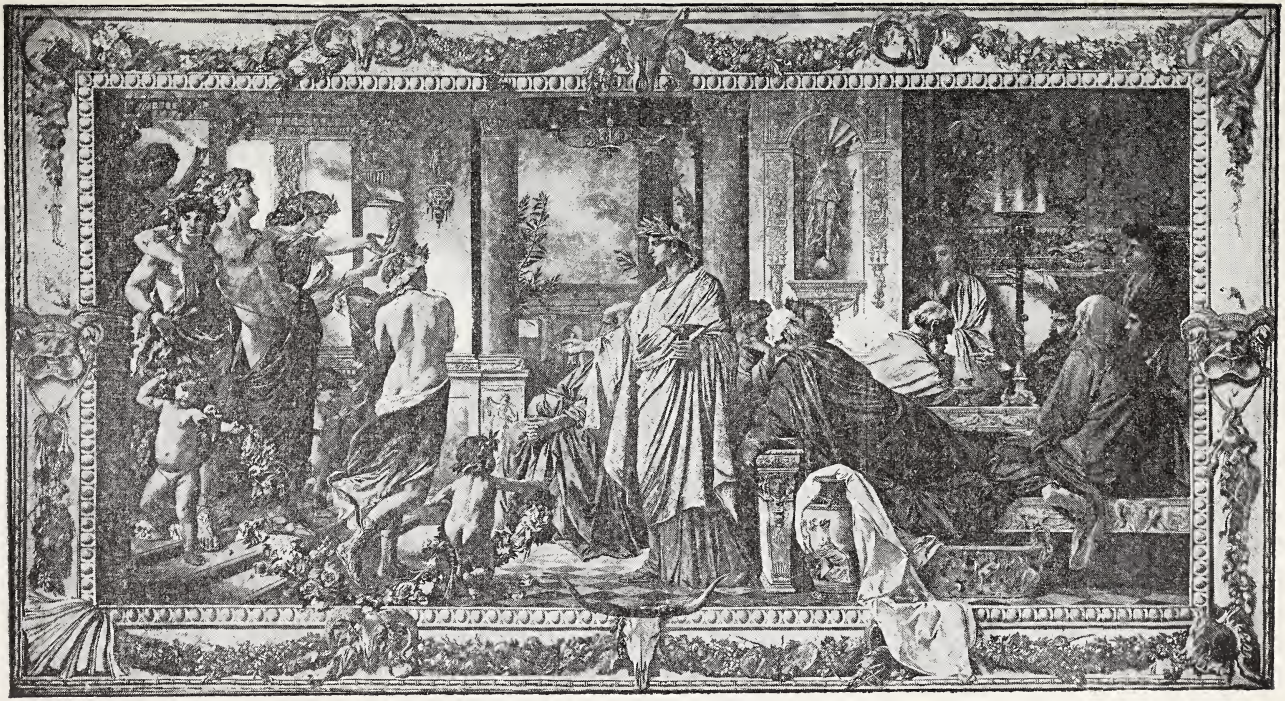
zielbewußten, wie konzessionsfeindlichen Wesen des Künstlers. In so gewichtigen Fragen lieh er nicht leicht einer andern, als der Stimme seines eigenen künstlerischen Gewissens Gehör. Ein so auffälliges, und überdies mit außerordentlichen Opfern verknüpftes Unternehmen, wie die Wiederholung des Gastmahls hatte notwendigerweise die verschiedensten äußeren und inneren Beweggründe.

Zu den erstern gehörte vor Allem die Erwägung, daß das erste Gastmahl in dem stillen Winkel in Hannover für ihn so gut wie verloren sei; es hatte aufgehört auf die Außenwelt und damit für des Autors persönliches Interesse zu wirken. Er hatte gehofft, das Werk werde in eine allgemein zugängliche Sammlung gelangen, wo der Welt Gelegenheit geboten, und Zeit gelassen sein würde, sich allmälig in seine Bedeutung hineinzufinden.

Doch wie hoch Feuerbach auch das platonische Gastmahl seiner stofflichen Wirksamkeit halber gestellt haben mag, diese Erwägung würde für sich allein schwerlich zwingend genug gewesen sein eine Wiederholung zu wagen. Man wird immer mit der Voraussetzung rechnen müssen, daß zunächst tiefinnerliche, reinkünstlerische Gründe dabei im Spiele waren.

Wir wissen, Feuerbach hatte die Idee des Bildes volle fünfzehn Jahre im Geiste genährt, mit der wirklichen Ausgestaltnng aber entsagungsvoll bis zu dem Zeitpunkt zurückgehalten, in welchem er sich der Lösung der gewaltigen Aufgabe in einer des hohen Stoffes würdigen Form gewachsen fühlte.

Was er angestrebt: Die Darstellung hellenischen Lebens in den schlichten Formen der attischen Kunst, das war ihm dabei in der überzeugendsten Sprache auszudrücken geglückt. Allein in den vier Jahren die dieser ersten Darstellung inzwischen gefolgt waren, hatte seine künstlerische Anschauung neue Wandlungen erfahren, so daß es ihn mehr und mehr reizte, sein verschollenes Lieblings- und bisheriges Hauptwerk der Welt noch einmal in dem veränderten Gewand vorzuführen, in welchem es ihm jetzt vor der Seele stand. Das Entscheidende für sein Beginnen war sonach nichts anderes gewesen, als daß der Gegenstand ihm Gelegenheit bot, seine Kräfte in einer neuen Weise zu erproben und manche Schwächen des ersten Bildes zu vermeiden. Nebenbei mag seinen Entschluß auch die Hoffnung begleitet haben, das Werk in seinem neuen Gepräge werde für die Verwertung ähnliche, wenn nicht erhöhte Bürgschaften bieten, wie das erste Symposion. Er dachte dabei, trotz der schlimmen Erfahrungen, die er im Jahre vorher und alle Jahre zuvor gemacht hatte, wieder an Berlin. Nach Feuerbachs damaliger Schätzung war dieses bestimmt, als die Metropole des neu erstandenen Reichs nicht allein in den politischen, sondern auch in den



Das Gastmahl des Platon.[1])
Zweite Darstellung.

[1]) Mit Bewilligung der phot. Gesellschaft in Berlin.

wissenschaftlichen und künstlerischen Fragen nunmehr den Vortritt in Europa zu führen. „Nur mit dem Unterschied," wie es in einem Briefe aus Berlin heißt, „daß in Griechenland dem mazedonischen Reiche das perikleische Zeitalter voranging, in Deutschland dagegen nachfolgen werde."

Der Verlauf der Dinge bot ihm noch reichliche Veranlassung diese Illusion zu berichtigen.

Man wird im zweiten Symposion zunächst bestätigt finden, was oben von den meisten Wiederholungen gesagt wurde, es finden sich darin in der Komposition keine auffälligen und einschneidenden Aenderungen. Die Gesamtanordnung ist ganz dieselbe geblieben. Selbst Feuerbachs strengprüfendem Auge erschien die Idee des Bildes darin so erschöpfend gelöst, der Bau des Ganzen, und das Gefüge des Einzelnen zum Andern so gesetzmäßig und unabänderbar, daß er sich bei der Aufzeichnung der zweiten Darstellung einfach einer photographischen Nachbildung des ersten Gastmahls bediente. Er nennt diese ein herrliches Knochengerüst in mathematischer Richtigkeit, und die Arbeit selbst ein Kinderspiel. Wieder baut sich die Mittelgruppe in und an der Person des Agathon mächtig empor; auch hier hält ihr Alcibiades mit seinem Gefolge einerseits, die Gruppe der Philosophen andrerseits das statische Gleichgewicht. Sieht man von der gemalten Umrahmung ab, in deren aus tierischen Rudera, Fruchtguirlanden und Lyren bestehenden Gliederungen wir Hindeutungen auf das beendigte Gastmahl zu erblicken haben, so ist im zweiten Symposion nur eine einzige Gestalt wirklich neu, nämlich der links im Vordergrund knieende, einen Feston tragende Knabe. (Rückenfigur aus dem Kinderfries der balgenden Buben.) Augenscheinlich hat derselbe nur die Bestimmung, die in der ursprünglichen Darstellung etwas leere Stelle zwischen den Gestalten des Agathon und der Tänzerin auszufüllen. Indessen verdiente diese kaum als ein Fehler in der Anordnung ausgelegt zu werden, da die rasch vorwärts strebende Bewegung in dieser Figur, den offenen, etwas breiter zugemessenen Raum vollkommen erklärt.

Als eine ganz nebensächliche Aenderung kann es gelten, daß dem al fresco gedachten Gemälde, welches die Wandfläche über der Gruppe der Philosophen schmückt, diesesmal ein anderer Gegenstand untergelegt ist. Das Urbild zeigt eine Darstellung der Hochzeit des Bacchus und der Ariadne;[1]) die zweite Bearbeitung bringt eine Wiederholung der balgenden Buben; gewiß aus keinem andern Beweggrund, als um auf diese Weise

[1]) Eine besonders schöne Variante von dieser Komposition in Gouache befindet sich im Besitze des Herrn Ministerial-Direktors v. Bürkel in München.

das in St. Gallen so gut wie vergrabene Originalbild der gänzlichen Vergessenheit zu entreißen. Allerdings ist die Darstellung im Symposion vielfach bereichert.

Bei der Uebereinstimmung, die somit nach dieser Seite hin zwischen den beiden Werken herrscht, erweckt es umsomehr Verwunderung, daß der allgemeine Eindruck, den sie hervorrufen, doch ein so durchaus verschiedener ist. Forscht man näher nach, so werden sich die Ursachen alsbald offenbaren. Es wird sich dabei ergeben, daß keineswegs allein die Färbung beide Bilder unterscheidet, sondern daß sie auch bei aller scheinbaren Uebereinstimmung im Formalen sehr von einander abweichen. Niemand wird es auf die Dauer entgehen, daß in der zweiten Bearbeitung der figürliche Teil des Bildes die gegebene Fläche ganz anders ausfüllt, als dies in der ersten Darstellung der Fall ist. Dem Künstler hat es diesesmal offenbar vor Allem daran gelegen, die Gestalten raumbeherrschender in den Vordergrund zu drängen und sie gleichzeitig aus der epischen Breite der ursprünglichen Anordnung heraus, im Ganzen energischer zusammen zu schließen. Er erreichte dies auf höchst einfache Weise, indem er den Augenpunkt tiefer und dem Bilde genähert annahm. Dadurch wuchsen ihm die Gestalten in die Höhe und ins Vollere und machten so von selbst eine gedrängtere Anordnung in den einzelnen Gruppen erforderlich. Zugleich erhielt aber dadurch auch die umgebende Architektur — die im ersten Symposion jedes horizontalen Abschlusses entbehrt — infolge der gewonnenen vermehrten Untersicht, wohlthuende Begrenzungen nach Oben. Sie ist auch sonst verändert, der dorische Stil ist gegen den korinthischen vertauscht; reichere Ornamentierungen unterbrechen die Flächen; zum malerischen gesellte sich der plastische Schmuck durch eine Nikefigur, die in einer Nische über Agathon ihm gleichsam den Siegeskranz spendet. Zierliche Reliefs schmücken Tisch und Ruhebänke, bemalte Amphoren und kunstvoll getriebene Weingefäße unterbrechen die Flächen des Bodens.

Um die ganze Summe der wohlüberdachten Neuerungen und Bereicherungen, die mancherlei, oft nur kleinen Aenderungen in der allgemeinen Silhouette, die vielen feinen Verschiebungen im Einzelnen zu verfolgen, muß man in der Lage sein, beide Bearbeitungen in größeren Nachbildungen, als wir sie bieten können, miteinander zu vergleichen; hier ist eine Fläche mehr ausgefüllt, dort eine Linie der Architektur weiter gerückt, die allzu hart an einer Figur entlang schneidet, oder eine Einförmigkeit im Kontur ist aufgehoben, so z. B. auf dem rechtsseitigen Teil des Gemäldes, in der Endgruppe der Philosophen, die in der ersten Darstellung alle sitzend, in völlig gleicher Kopfhöhe angeordnet sind. In der zweiten Bearbeitung ist die Linie

durch eine stehende Figur belebt, und so, durch nochmalige Hebung und Senkung, für das Auge endgiltig abgeschlossen.

Bis hierher galten unsere Auseinandersetzungen ausschließlich der Aufzählung der meßbaren Unterschiede, welche nach der formalen Seite hin in den beiden Symposien zu Tag treten. Dieser Nachweis reicht aber nicht aus, um das gewißermaßen Innerlich-Gegensätzliche im Charakter derselben zu erklären.

Man könnte sich versucht fühlen, um diesen Gegensatz zu verdeutlichen, zur Bezeichnungsweise des Musikers seine Zuflucht zu nehmen: Er gleicht der Durchführung ein und derselben Melodie, einmal in der harten, und sodann in der weichen Tonart, und zwar in der Weise, daß in der ersten Ausgestaltung des Motivs ein Verzicht auf alle Steigerungen in der Harmonik, in der zweiten dagegen die Anwendung aller zulässigen polyphonen Ausdrucksmittel beabsichtigt ist. Alles erscheint hier gleichsam in einem festlicheren Gewande; der Raum, worin sich der Vorgang abspielt, hat einen wohnlicheren, luxuriöseren Charakter, der Gesamtton des Bildes ist tiefer und verschmolzener, die Färbung eine mehr gesättigte. Aus der ganzen Art des Vortrags spricht eine so souveraine Herrschaft über die Form und eine solche Freiheit in der Gestaltung, daß es fast erscheint, als habe bei der ersten Bearbeitung das Gefühl von der Größe der Aufgabe noch zuweilen beengend zwischen dem Künstler und seinem Werke gestanden. Die Gestalten sind voller und blutreicher, ihre Beweglichkeit ist eine elastischere geworden. Die nackten Partien sind von geradezu stupender Vollendung und ebenso tritt in der Behandlung der Gewandung eine Meisterschaft zu Tage, in der alle Reminiscenz dem freien und sicheren Linienfluß eines zu eigen gewonnenen Stils gewichen ist.

Gewiß, das zweite Gastmahl bietet uns alle Ursache, nicht nur die gedankliche Sorgfalt zu bewundern, mit der der Künstler das ursprüngliche Werk kritisch geprüft und allseitig bis in die anscheinend geringfügigsten Einzelheiten hinein umgestaltet hat; es überzeugt uns auch zugleich durch die sich darin kundgebenden Fortschritte, daß die Wiederholung, wenn auch nicht an sich geboten, jedenfalls für den Künstler selbst zu einer inneren Notwendigkeit geworden war.

Trotz der unstreitig sehr großen Vorzüge der zweiten Gastmahldarstellung, wäre es aber ebenso irrig als ungerecht, einseitig nach dem Maßstab, den sie uns an die Hand giebt, den Wert der ersten bemessen zu wollen. Wie man die Dinge auch ansehen mag, das erste Symposion wird neben ihr immer und unverlierbar sein besonderes Recht behaupten. Niemand, der beide Werke kennt und sie zu würdigen weiß, wird vor dem

älteren Werke stehen können, ohne daß ihm über der unmittelbaren und eindringlichen Wirkung desselben die Erinnerung an die Existenz der zweiten Darstellung erlöschen wird. Die Gewalt des ihm innewohnenden Lebensgehaltes ist groß genug, daß Jeder sich alsbald in den Bannkreis der vorgeführten Handlung, gleichsam wie ein darin Mitlebender, hineinversetzt fühlen wird. Ja es ist ein Standpunkt denkbar, von dem aus es — durch seine klassische Ruhe und wahrhaft antike Einfachheit — von beiden Darstellungen als die weitaus eigentümlichere erscheint. Der Geist des hellenischen Lebens, so wie er aus den strengen Gebilden und Formen der antiken Kunst zu uns redet, spiegelt sich am reinsten in ihm wieder. Das Berliner Symposion dagegen führt uns das griechische Leben durch den Kunstgeist der Renaissance vermittelt vor Augen, und kann durch seinen, dem ersten überlegenen, meisterlichen Vortrag, gewißermaßen als eine modernere Schöpfung gelten. Der Inhalt aber ist in beiden Darstellungen genau derselbe geblieben. Der Künstler entwickelt und erschöpft hier wie dort ganz übereinstimmend den tiefsinnigen Kern des platonischen Dialogs. Er vergegenwärtigt uns in dem herausgegriffenen äußerlichen Vorgang im glücklichst gewählten Moment, in einer Reihe charakteristischer Figuren plastisch anschaulich den Grundzug aller hellenischen Kunst und Poesie: „die heitere Verschmelzung des Sinnen- und Geisteslebens.

Dabei tritt die Gabe Feuerbachs, im Gewande lebensvoller Realität in großem Stile zu individualisieren, in einer Weise zu Tage, die nicht anders als eine Mischung von Lionardo und Holbein bezeichnet werden kann. Eine reichere Abstufung von Charaktergestalten, als sie sich hier in Alkibiades, Aristophanes, Sokrates und den übrigen Philosophen, bis hinauf zu den Typen antiker Schönheit in Agathon und der Fackelträgerin darbietet, dürfte in nicht allzuvielen Werken der bildenden Kunst sich wiederfinden. Hat die Welt nur erst einmal Zeit gehabt, sich in die zeitlose Kunst dieses Meisters hineinzuleben, so wird sie des doppelten Besitzes gerade dieses Werkes, sich auch doppelt erfreuen.

Wie das Gastmahl des Platon, hat auch die Amazonenschlacht Feuerbach fast zwei Jahrzehnte lang geistig beschäftigt, bevor er an die eigentliche Ausführung schritt. Seiner Uebung gemäß, nach welcher er sich immer an zwei Vorwürfen zugleich, wechselweis in der Arbeit zu steigern liebte, ist sie gemeinsam mit dem zweiten Gastmahl 1871 begonnen, neben und mit demselben gefördert und im Jahr 1873 vollendet worden.

Ueber die Entstehung des ersten Entwurfs zur Amazonenschlacht im Spätjahr 1859, und über die kurze Dauer seines Bestehens, ist bereits das Nähere im sechsten Kapitel dieses Buches berichtet worden. Die Komposition,

die dem Künstler längst fertig in der Vorstellung vor Augen stand, war in den Größenverhältnissen des jetzigen Gemäldes durchgeführt. Sie war ohne Vorbild im Kleinen, frei aus der Phantasie heraus, zwar nur zeichnerisch, aber immerhin in voller malerischer Wirkung, in der erstaunlich kurzen Zeit von drei Tagen hingestellt worden.

Wohl bestand bereits eine kleine Farbenskizze zu einer Amazonenschlacht in Oval, aus dem Jahre 1856. Dieselbe, die sich jetzt im Besitze des Großherzogs von Oldenburg befindet. Ihr Zusammenhang mit diesem großen Entwurfe beschränkte sich jedoch auf einige Nebengruppen im Hintergrunde dieses Letztern; als eigentliche Vorarbeit für die große Aufzeichnung kann sie nicht gelten. Das einzige wirkliche Material, welches als Unterlage für sie diente, bestand aus einer Anzahl, dem Entwurfe vorausgegangener Aktstudien aus dem Jahr 1858. Es waren vielleicht 12—15 Blätter, deren Zahl bis zur wirklichen Ausführung des Bildes auf 54 anwachsen sollte.

Es war dies der Entwurf, über welchen Feuerbach im Mai 1860 an seine Mutter schrieb: „Auf der Staffelei steht, zwar erst in dürftiger Kohle, vielleicht meine größte Komposition vor mir, in der ich streben will, die plastische Formenschönheit in den verschiedensten Stellungen auszudrücken."

Die Einsicht in das ganz Ungenügende seiner Bereitschaft und die Ungunst der äußeren Verhältnisse wirkten damals zusammen, um Feuerbach von der Weiterführung der gewaltigen Aufgabe zunächst abzuschrecken. Er beließ es bei der Aufzeichnung. Bald darauf mußte die Leinwand, die schon einmal Träger eines andern Entwurfes gewesen war, abermals andern Zwecken dienen. Eine photographische Nachbildung war Alles, was schließlich von dem Entwurfe noch fortlebte. Aber an dem Programm, das er in seinem Briefe vom Mai 1860 aufgestellt, hielt der Künstler in Gedanken getreulich fest. Er weiß und sagt sich's in ruhiger Ueberzeugung: „Die Amazonenschlacht ist mächtig genug; sie wird sich durcharbeiten, wenn ihre Stunde gekommen ist." Dennoch sollten volle zehn Jahre vergehen, bis der Gedanke, das Werk auszuführen, wieder auftauchte. Und auch hier blieb es zunächst bei einem Entwurfe in kleinerem Maßstab. Es ist dies die Grau in Grau behandelte Untermalung, die, 1870 auf 1871 entstand und nach des Künstlers Tod, 1880, für die National-Galerie in Berlin erworben wurde. Dieser Entwurf ist besonders dadurch hoch interessant, daß in ihm ein Werk aus der reifsten Zeit des Meisters in einem Stadium erhalten ist, das uns den genauesten Aufschluß darüber giebt, bis zu welchem Grad der zeichnerisch-plastischen Vollendung Feuerbach seinen Gegenstand durchzubilden pflegte, bevor er mit dem Element der eigentlichen Farbe einsetzte.

Von diesem Entwurfe wandte der Künstler sich jedoch bereits im Frühjahr 1871 wieder ab und endgiltig dem großen Werke zu.

„Ich bin," heißt es in einem Briefe vom Herbst dieses Jahres, „in einer Riesenarbeit begriffen, die alles Andere ausschließt. Die Amazonenschlacht steht untermalt und das zweite Symposion steht auf dem Punkt — sans comparaison — gewappnet aus meinem Hirn zu springen. Ich brenne vor lichter Begeisterung."

Die große Stimmung war nachhaltig. Bereits am 19. November 1872 konnte Feuerbach seinen Namen unter die schon zu einem ziemlichen Grad der Vollendung gediehene Untermalung des Bildes setzen. Nach seiner eigenen Angabe hatte sie ihn im Ganzen nicht mehr wie vierzig Tage in Anspruch genommen. Er hebt dabei hervor, daß er sich am Schluß der gewaltigen Anstrengung so frisch wie am Tag des Beginns gefühlt habe. Die völlige Durchbildung des Werkes sollte sich indessen noch bis gegen das Ende des Jahres 1873 hin erstrecken.

So viel zur Entstehungsgeschichte des Werkes.

Wie jedes in künstlerischem Sinne gedachte Schlachtenbild ist auch die Amazonenschlacht Feuerbachs episodischer Natur. Das Bild hieß daher auch ursprünglich Amazonenkampf; eine Bezeichnung die erst später dem geläufigeren Titel Amazonenschlacht gewichen ist. Der zur Darstellung ausgewählte Moment ist nahe der letzten Entscheidung angenommen. Der ethische Inhalt des Bildes ist der Emanzipationskampf des Weibes gegen die Uebermacht des Mannes. Ein Kampf, der nicht allein in Sage und Kunst die hellenische Phantasie von altersher beschäftigte, sondern bis in die Zeiten der beglaubigten Geschichte herab in die Schicksale der antiken Völker mit hereinspielte. Dem Geiste des Altertums gemäß tritt er in heroischer Gestalt auf.

Die dem Bilde zu Grund liegende ästhetische, d. i. rein künstlerische Absicht, hat der Meister selbst oben, als das Streben nach dem Ausdruck plastischer Formenschönheit bezeichnet.

Es sind wenig mehr wie dreißig Figuren, mit welchen der Künstler es meisterlich verstand, die gewaltige Fläche der Leinwand so zu erfüllen, daß der episodische Vorgang den Eindruck erzeugt, als seien gewaltige Massen dabei in Bewegung. Sie zerfallen in zwei Hauptgruppen im Vordergrund, und einige Nebengruppen im Mittel- und Hintergrund des Gemäldes. In den wechselvollsten Scenen von Angriff und Abwehr, Sieg und Sturz ist die Handlung zu wildtobender Leidenschaft gesteigert, aber

ohne daß sich die Darstellung irgendwie ins Maßlose verliert. Ueberall waltet unter der anscheinend freiesten Willkür jene strenge künstlerische Gesetzmäßigkeit des anschaulichen Denkens, die, dem Genie als Stilgefühl eingeboren ist. Sie ist es, die dasselbe lehrt, in aller Fülle und allem Reichtum des Stoffes nicht allein klar und einfach in der Anordnung zu bleiben, sondern die es auch davor behütet — selbst im Ausdruck des höchsten Affekts — der Uebertreibung zu verfallen. Denn einer Aktion durch maßlos heftige Bewegung den Schein von höchster Lebensenergie zu verleihen, ist eine leichte Sache. Schwer dagegen ist es, sie, maßvoll bewegt, mit jenem innerlichen Gehalt von Leidenschaftlichkeit zu erfüllen, der den Beschauer nicht allein überzeugt, sondern auch dabei auf die Dauer ästhetisch befriedigt.

Das Geheimnis der klaren Uebersichtlichkeit eines derartigen Kunstwerks beruht zunächst in der deutlich verfolgbaren Hauptsilhouette. Kaum weniger wichtig ist aber für die gleichmäßige Durchsichtigkeit der Darstellung, die rhythmisch geordnete Entwicklung der Einzelthemen, in welche das Grundthema zu zerlegen, der Künstler bedacht sein muß. Nur durch die leichte Verfolgbarkeit, durch das klare Hervortreten dieser thematischen Behandlung und motivischen Durchführung — um noch einmal in der Sprache des Musikers zu reden — wird die Gesamtheit der Darstellung gegen den Eindruck des Verworrenen und Ueberladenen gesichert. Umgekehrt wird das aus der Willkür Hervorgegangene stets an Unklarheit leiden.

Die Aufgabe und Schwierigkeit besteht nur darin, den Schein des Formelhaften, der bloßen Regel, d. h. das Verstimmende einer augenfälligen Absicht dabei zu umgehen. Dem Bewußt-Gewollten muß der Stempel des Ungekünstelt-Natürlichen aufgedrückt sein.

Zu diesem Zweck gilt es, das Kunstvolle des zeichnerischen Planes unter dem malerischen Elemente von Hell und Dunkel, von Licht und Schatten zu verschleiern, es durch ein Kreuz- und Querspiel von Gegen- und Nebenlinien in den Hauptzügen so zu brechen, daß im Reichtum dieser Rhythmen die fundamentalen Linien den Charakter des Aufdringlich-Absichtsvollen verlieren. Sie sollen nur wie das Knochengerüste unter seiner lebendigen Umhüllung als der feste Unterbau des Ganzen wirken.

Wie verwickelt eine figurenreiche, einen dramatischbewegten Vorgang schildernde Darstellung für den ersten Blick auch erscheinen mag, sie wird, im obigen Sinne durchgeführt, sich bei näherer Betrachtung alsbald und notwendigerweise lichten und klären.

Von diesem Gesichtspunkt aus wird auch die Amazonenschlacht Feuerbachs sich jeder Prüfung — und der eingehendsten am meisten — als ein

Werk voll der tiefsten künstlerischen Weisheit enthüllen. Diesen seinen Geheimnissen nachzugehen lohnt daher wohl der Mühe.

Es handelt sich demselben gegenüber vor Allem darum, aus dem Liniennetz des Ganzen die Grundsilhouette herauszulösen, denn in ihrem ebenso klaren wie energischen Zug ist der Stand und Gang des Gefechtes veranschaulicht. Dieselbe beginnt zur Linken vom Beschauer in einem mächtigen, dreifach gegliederten Gruppenaufbau, der bis in die obere Hälfte der Leinwand reicht; sinkt sodann — in einer Kette gestürzter Amazonen — langsam bis gegen die Mitte des Bildes herab, steigt nunmehr wieder, einem gewaltig aufgebäumten Wogenkamm vergleichbar bis zur vollen Höhe des Gemäldes empor, um zum Schluß in ebenso raschem Absturz nach rechtshin auszulaufen. Die tiefe, in diese Linie einschneidende wellenartige Einsenkung scheidet die Gestalten des Vordergrunds in zwei, das Ganze beherrschende Kampfgruppen; sie öffnet zugleich den Ausblick auf den Mittel- und Hintergrund, mit den dieselben belebenden Vorgängen. Wir erblicken links eine heranstürmende Schar von Amazonen zu Roß. Nach rückwärts im Kampfe liegend, erweitert dieselbe in der Vorstellung des Beschauers die Grenzen des Gefechtsfeldes weit über den Rahmen des Bildes hinaus. Unweit davon, als Gegenstück zu diesem Bilde wilden Kampflebens fesselt das Auge eine vereinzelte Menschengruppe, in der die Bergung der Verwundeten und Gefallenen behandelt ist. Langgestreckte Hügelzüge durchschneiden das Bild. An jäh abstürzendem Vorgebirge bricht sich in der Ferne die Brandung des Meeres, das, in gelblicher Gewitterstimmung fahl erglänzend, das Ganze durchschneidet. Ueber demselben lagert ein düsterer Wolkenhimmel, in dessen Höhen, Aas witternd, ein Geier schwebt.

Obwohl der Kampf noch im vollsten Gange ist, sind doch die deutlichen Anzeichen gegeben, daß er seinen Höhepunkt erreichte und der Sieg sich dem stärkeren Geschlecht zuzuneigen beginnt. Auf einen solchen Ausgang deuten sowohl die geringe Anzahl der überhaupt noch kämpfenden, als die in der Mitte des Vordergrunds gehäufte Gruppe todter und verwundet zusammengestürzter Amazonen, und ebenso die im rückwärts liegenden verlassenen Gefechtsfeld zerstreuten Gestalten gefallener Kämpferinnen und lediger und flüchtiger Rosse.

Die männlichen Streiter sind erheblich in der Minderzahl, und kämpfen durchweg zu Fuß gegen die zum Teil berittenen Heldinnen. In geistvoller Charakterisierung hat der Künstler die erregteren, leidenschaftlicheren Geberden dem weiblichen, als dem von Natur schwächeren Geschlecht zuerteilt, und der größeren Beweglichkeit desselben im Manne das Bild verhaltener Kraft und überlegener Besonnenheit gegenübergestellt. Wo er aber diesen dennoch besiegt werden läßt, sind es jeweils zwei Gegnerinnen, deren gemeinsamem

Angriff er unterliegt. Die Hauptkomposition ist nach dem Rhythmus der Siebenzahl unter Verwertung von zweimal sieben weiblichen, gegen sieben männliche Figuren durchgeführt und zerfällt in sieben Aktionen, welche die verschiedenen Phasen des Kampfes typisch veranschaulichen. Auf mächtigen Streitrossen herausragend, beherrschen zwei der kämpfenden Amazonen den Vordergrund zur Linken und Rechten des Bildes. Jener zur Linken ist ihr Gegner, eine von sehniger Kraft erfüllte Rückenfigur, mit ruhig sicherem Griff in die Zügel des Pferdes gefallen. Man darf sich denken, die rücklings herabgestürzte Amazone, — vielleicht die klassisch vollendetste Gestalt des Ganzen — sei einen Moment zuvor samt ihrem Pferde — auf dessen Leib der Krieger kniet — seinem Schwert erlegen; er holt nun zu erneutem Stoße gegen seine zweite Gegnerin aus, die heimtückisch lauernd, und hinter ihrem Pferde Deckung suchend, nach einer Blöße ihres Gegners späht.

Als die mächtigste unter den streitbaren Frauengestalten darf wohl die zur Rechten des Bildes auf weißem Streithengst eben mit der Axt zum Schlage ausholende Amazone gelten. Der vernichtende Schlag gilt einem Gegner, dicht unter ihr, den eine selbst schon schwer getroffene Genossin im Ringkampf fest umklammert, und an den Leib des Pferdes herandrängt.

Von gleich wilddramatischer Energie zeugt die Dritte, im Mittelgrund des Bildes sich abspielende Kampfscene. In dieser scheint der männliche Streiter dem Ansturm seiner zwei Gegnerinnen erliegen zu sollen; sie dringen aus nächster Nähe mit Axt und Speer auf ihn ein. Gegenüber dieser Gruppe, zur Linken des Bildes, erwehrt sich dagegen eine zur Erde gestürzte Amazone nur schwach noch ihres Bezwingers. Dieser holt eben zum tötlichen Stoße gegen die unter ihrem Schilde Schutz suchende Gegnerin aus, ohne der ihr zu Hilfe eilenden Gefährtin zu achten, deren jugendlicher Profilkopf gar anmutig aus dem Bilde herausleuchtet.

Diese vier eigentlichen Kampfscenen finden in dem Inhalt der übrigen drei Gruppen ihr Gegen- und Gleichgewicht. Dort das Leben in seinen agilsten Formen, hier das Bild des Todes und der Ohnmacht. Dazu zählt in erster Linie die Gruppe der fünf, teils verwundeten, teils toten Amazonen in der Mitte des Vordergrunds. Diese gehören nach Anordnung, edlem Fluß der Linien und Adel der Formgebung zum Vollendetsten, was von menschlicher Hand gebildet wurde. An sie reiht sich, als die sechste Gruppe, die machtvolle Gestalt des greisen Kriegers, der einen schwer verwundeten Jüngling aus dem Kampfgewühl hinwegschleppt. Durch vornehme Tracht von allen Andern unterschieden, läßt ihn dieselbe als den königlichen Anführer der männlichen Streiter erscheinen, und ebenso Purpurmantel und reiches Sandalenwerk den Jüngling als nach Rang und Blut ihm nahe stehend·

Die Amazonenschlacht.

Die zu Beider Füßen schwer getroffen zusammengesunkene Amazone, die den Träger des jungen Helden mit kraftloser Hand zurückzuhalten sich müht, war wohl die siegreiche Gegnerin des Jünglings gewesen; im darauffolgenden Kampfe mit dem greisen Krieger aber unterlegen. Auch sie muß, nach Gewandung und auszeichnendem Schmuck, als die königliche Anführerin der Amazonenschar gelten. Ihr Sturz dürfte zugleich die Niederlage der Amazonen andeuten.

Es ist dies der einzige Teil des Bildes, in welchem Feuerbach ganz erheblich von der aus dem Jahr 1859 herrührenden ersten Konzeption der Schlacht abgegangen ist. An Stelle der Kriegergestalt, die, aus dem Bilde herausschreitend, den verwundeten Jüngling schleppt, stand ursprünglich eine zu Fuß streitende Amazone, die in sieghafter Stellung gegen ihren zu Boden gestürzten Gegner mit der Streitaxt zum Todesstreiche ausholte. Eine Gruppe, die wert gewesen wäre, stehen zu bleiben. Allein die leidenschaftlich dramatische Kraft, welche die Scene erfüllte, würde ihr in der Gesamtdarstellung auf weiblicher Seite einen so dominierenden Charakter verliehen haben, daß der Beschauer über den schließlichen Ausgang des Gefechtes hätte im Ungewissen bleiben müssen. Wohl nur aus diesem Grunde geriet sie in Wegfall. Die nachträgliche Aenderung erfolgte in Anlehnung an ein antikes Motiv, das in den Darstellungen von Amazonenkämpfen, wie sie uns in einer Anzahl von Sarkophagreliefs erhalten sind, fast ohne Ausnahme — wenn auch zuweilen sehr verstümmelt — wiederkehrt. Das Motiv des alten Kriegers, der den verwundeten Jüngling aus dem Kampfe wegträgt, ist gemeint. Es lag jenen Reliefs wohl allen ein gemeinsames berühmtes Originalwerk zu Grund.

Daß Feuerbach für seine Darstellung nach derartigen Quellen der Belehrung geforscht und jedenfalls eines von diesen Reliefs gekannt hat, geht aus einer Briefstelle vom Jahr 1870 hervor, in der es heißt: „Ich habe gestern eine herrliche Photographie eines antiken Sarkophags der besten Zeit gekauft, eine Amazonenschlacht vorstellend; ich finde darin über Bekleidung, Bewaffnung, Pferdegeschirr die beste Auskunft."

Damit der leidenschaftlichen Tragik des Bildes auch die Kehrseite nicht fehle, bringt die siebente Gruppe die Gestalt eines Negers, der einer verwundeten Amazone den Perlenschmuck aus den Haaren zerrt, als Vertreter des uralten Geschlechts der sogenannten Schlachthyänen.

Zwei außerhalb dieser Gruppenkette befindliche weibliche Einzelgestalten vervollständigen, gegenüber den sieben im Kampf stehenden Amazonen, die Siebenzahl der außer Gefecht gesetzten Streiterinnen. Voran die verwundete, das Ganze überragende Reiterin, die sich nur mühsam noch auf

ihrem Streitroß hält, das, hoch aufgebäumt, sich in gespenstischer Silhouette düsterschwarz vom abendlichen Himmel abhebt. Am rechtsseitigen Rande des Bildes lagert einsam eine gleichfalls verwundete Amazone. In ihrer Gestalt erhebt sich der machtvoll durchgeführte Liniengang, als Abschluß der gesamten Darstellung, noch einmal schwach — gleichsam ohnmächtig — und verkörpert so in anschaulicher Symbolik den Untergang der Amazonen.

Selbstverständlich ist es nicht das Planmäßige, Berechenbare eines solchen Aufbaues an sich, in welchem der Gehalt eines Kunstwerks sich erschöpfen darf. Zuletzt wird es immer die innere Größe der verarbeiteten Motive sein müssen, die den höchsten Bestandteil seines Wertes ausmacht. Aber so wie selbst das an sich edelste Metall durch ein von der Kunst verliehenes Gepräge weit über seinen eigenen Wert hinaus in der Schätzung der Welt an Geltung gewinnt, so wird auch eine dichterische Idee, so wertvoll sie an und für sich sein mag, doch erst unter den form- und maßbestimmenden Gesetzen der Proportion, der Symmetrie und des Rhythmus, und unter dem Einfluß eines sie sämtlich beherrschenden gebildeten Geschmacks, zur höchsten Wirkung und künstlerischen Geltung gelangen. Genau dieselben Voraussetzungen und Gesetze sind es, durch die eine architektonische, plastische, malerische, dramatische oder symphonische Schöpfung zu einem wirklichen Werke der Kunst, d. h. zu einem organischen und damit stilvollen Gebilde wird.

Dieser Wechselbund von Gedanke und Form tritt in dem streng formalen, aber vom höchsten dramatischen Geist erfüllten Aufbau der Amazonenschlacht überall zu Tage; hauptsächlich aber in der vom Hauche dämonischer Leidenschaftlichkeit erfüllten Geberde der einzelnen Gestalten. Die Handelnden sind einfache, aber wirkliche Menschen; furchtlose, kampfgeübte und kampfgewohnte Gegner, die sich in Wahrheit auf Tod und Leben, nicht zum Scheine, mit schauspielerischer Geste, befehden. Sie wissen sämtlich nichts von einer Zuschauerwelt. Frei von aller gladiatorischen Pose, haben sie, wie die Natur, aus der sie geholt sind, ihren Schwerpunkt in sich selbst.

Großen Wert legt der Künstler dabei auf wirksame Verteilung von Licht- und Schattenmassen, zur Heraushebung des Wichtigen, und zur Unterordnung des Minderwichtigen. Wie der Dramatiker die eigentliche Handlung in das volle Licht der Rampe rückt, so ruht auch hier die Hauptmasse des Lichts auf den wesentlichen Vorgängen im Vordergrund des Gemäldes. Terrainschatten, die es in der ganzen Breite durchziehen, dienen dazu diese Scenen noch wirksamer herauszuheben. Nur im Mittelgrund des Bildes ergießt sich noch einmal über die schöne Samaritanergruppe

ein starker Lichtstrom, der das Bild hilfreicher Menschlichkeit erhellt und im Gegensatz zu dem blutigen Drama heraushebt.

Durch solche rein malerischen Hilfsmittel ist nicht allein der strenge Liniengang in der Gesamtanlage der Komposition herausgehoben, sondern auch mannigfach gebrochen und in ein um so reicheres Spiel von Leben und Bewegung aufgelöst.

In technischer Beziehung und an durchsichtig klarer Behandlung der Farbe steht die Amazonenschlacht ganz auf gleicher Höhe mit dem zweiten Symposion. Nur ist in der Haltung des Ganzen, diesem gegenüber, deutlich der Unterschied in der Lichtwirkung betont und festgehalten, der sich in der Natur zwischen einem in geschlossenem Raum, und einem im Freien sich abspielenden Vorgang geltend macht. Dieser Unterschied ist nicht sowohl in der großen Durchsichtigkeit der Tiefen und Halbschatten, als in der gesteigerten Fülle des allgemeinen Lichts und der Energie gekennzeichnet, mit der die Farben in ihrem ungebrochenen Wert eingesetzt sind.

Die ganze Vortragsweise mit ihrer aufs Sorgfältigste überdachten zeichnerischen Vorbereitung, gleicht der al fresco Technik, mit ihren strengen Anforderungen an die volle Klarheit des Künstlers über seine eigentlichen Endabsichten, und seine fehllose Herrschaft über die technischen Hilfs- und Ausdrucksmittel in seiner Kunst. Der Farbauftrag ist im Großen und Ganzen ein ausnehmend dünner; nur im hohen Licht und Fest-Stofflichen verdichtet er sich zu mäßig pastoserer Schichte. Die koloristische Wirkung ist eine von Innen herausleuchtende; die Pinselführung, in ihrem Gange ganz von den Forderungen der Form bestimmt; besonders in den Fleischpartien des Bildes zeugt sie von einer wahrhaft souverainen Freiheit in der Behandlung, während die zeichnerische Strenge im Kontur, die in allen Teilen die Prüfung unter der Lupe verträgt, einen Marc-Anton hätte reizen müssen, ihr mit der Spitze des Grabstichels zu folgen. Fast rühren könnte dabei die erstaunliche Liebe und Sorgfalt, mit welchen der künstlerische Zierrat an Schmuck und Waffen, Helmen und Schilden, Schabracken und Geschirrwerk bis ins Kleinste hinein, ohne dabei selbst kleinlich zu sein, völlig gleichwertig mit allem Uebrigen behandelt ist. So wird vom Zeus des Phidias berichtet, daß die vielen Einzelheiten mit denen die Statue, besonders in der Gewandung, an Stuhl und Basis ausgeschmückt war, mit derselben Liebe wie die Statue des Gottes selbst bis ins Kleinste alle gleich vollendet durchgebildet gewesen waren. Die hierauf bezügliche Stelle in der Geschichte der griechischen Plastik seines Vaters war es auch gewesen, die Feuerbach 1859, beim Lesen des Buches, so sehr erschüttert hatte, weil sie die höchste Sanktion seines eigenen Strebens

enthielt, welches in dem Wahrspruch gipfelte: Vollendung im Kleinsten wie im Größten.

Die Anforderungen, die eine Schöpfung wie Feuerbachs Amazonenschlacht an die Auffassungs- und Urteilsfähigkeit des Beschauers stellt, sind mehr als gewöhnliche. Um dem Werke in Wahrheit gerecht zu werden gilt es, in dem Geist hoher und echter Tragik, der das Ganze erfüllt, sich zu vertiefen; es gilt zugleich den positiven Gehalt an großliniger Anlage, an plastisch lebensvoller Form und klassischer Vortragsweise zu würdigen, wie es in den obigen Ausführungen versucht wurde. Nur wer ein angeborenes Gefühl besitzt für jene, auf der dichterischen Anschauung beruhende Größe der Gestaltung — ein Gefühl, das allerdings unter Künstlern wie Laien in unsern Tagen gleich selten geworden ist — wird dies vermögen. Wer unter dem Einfluß der modernen künstlerischen Denk- und Empfindungsweise steht, für den wird die Art Feuerbachs, die Dinge zu schildern, ewig ein Fremdes, Unverstandenes, wenn nicht Mißverstandenes bleiben. Der Trieb der neueren Kunst nach Einfachheit und Natürlichkeit richtet sich mit Vorliebe auf das Plebeische und die Formen der alltäglichen Wirklichkeit. Die modernen Künstler erfassen den Menschen nur noch — wenn es hoch geht — von der eleganten, reizenden oder graziösen Seite. Ihnen muß Feuerbachs Kunst, als eine Verleugnung des Alltäglichen und als eine absichtliche Betonung des Adlichen in der menschlichen Erscheinung, gesucht-schön, wenn nicht unwahr erscheinen.

Wiese die Kunst Feuerbachs irgend welche innere Verwandtschaft auf mit jener Art von Formversüßlichung und bunter Schönmalerei, die beide die komplementären Erscheinungen zu dem formleeren und farbenfeindlichen Kartonwesen der Zeit bildeten, in die seine Thätigkeit fiel, so wäre der Vorwurf berechtigt. Allein Keiner hat energischer, als Feuerbach nach beiden Seiten hin Front gemacht gegen den herrschenden Konventionalismus in der Kunst. Seine Art der Naturwiedergabe erschien seinen Zeitgenossen sogar umgekehrt im Lichte vorsätzlich übertriebener Natürlichkeit, seine Neigung das Individuelle in der menschlichen Erscheinung zu betonen, als Hang, das Unschöne in der Natur geflissentlich herauszukehren.

Wenn Feuerbach heutzutage nicht selten der gegenteiligen Anschuldigung verfällt, so ist es nur, weil sein aristokratisches, gegen die Herrschaft des Zufalls und der Willkür in der Kunst sich auflehnendes Künstlerwesen diametral dem form- und stillosen Kunsttreiben der Gegenwart entgegensteht. Klar darüber, daß es überhaupt nicht die Aufgabe der Kunst sein könne, mit der Natur zu wetteifern, hielt er Zeit seines Lebens an den angeborenen

Rechten der in Formen und Farben dichtenden Phantasie fest. Daß er seine Gestalten gleichwohl mit warmem individuellen Leben zu erfüllen, sie wahr erscheinen zu lassen verstand, betrachtete er als die schönste, ihm von der Natur verliehene Gabe, den unausgesetzten Eifer mit dem er sie auszubilden gestrebt, als sein größtes künstlerisches Verdienst und als vollendetsten Ausdruck dieses mühsam erworbenen Vermögens seine Amazonenschlacht.

Wir wenden uns nun den Arbeiten zu, die zwischen und neben den zwei großen Werken, dem zweiten platonischen Gastmahl und dem Amazonenbilde, allmählich noch hervorgegangen waren.

Iphigenie.
Zweite Darstellung.

Außer einer Anzahl von Studien und Skizzen, unter den Letzten eine Komposition von höchster dramatischer Kraft, Amazonen auf der Wolfsjagd darstellend,[1]) gehören an vollendeten Werken in diese Periode das bereits früher besprochene große Strandbild. Mit diesem schließt die Reihe der lebensgroßen Situationsgemälde Feuerbachs ab, die in der Schackschen Galerie in München ihre glänzendste Vertretung gefunden hat. Ferner entstand die ebenfalls schon behandelte Medea mit der Urne und ein Selbstporträt des Meisters in Lebensgröße.[2]) Sodann, ebenfalls lebensgroß eine schlafende Nymphe;[3]) ferner ein lebensgroßer weiblicher Studienkopf mit Hand, als Bacchantin aufgefaßt.[4]) Der mit Weinlaub bekränzte Profilkopf

[1]) Besitzer Herr Major v. Heyl in Darmstadt.
[2]) Eigentümer Herr v. Gerold in Wien.
[3]) Im Besitze des Herrn Kommerzienrats Stieber in Roth a. S.
[4]) Besitzerin Frau Rosa Gerold in Wien.

und die Hand sind beide von einer geradezu klassischen Größe und Vollendung in der Form. Es folgt ein Studienkopf zur zweiten Iphigenie,[1]) und vor Allem die Iphigenie selbst, in der Gestalt, so wie sie, 1870 von Heidelberg nach Rom zurückgewandert, aus einer nochmaligen Ueberarbeitung hervorgegangen war. Der Welt ist sie unter dem Namen der Stuttgarter Iphigenie vertraut geworden.

Obwohl bei der letzten Ueberarbeitung weder in der Haltung der Figur, noch im Uebrigen eine wesentliche Veränderung stattgefunden hatte, war der Totaleindruck des Bildes doch ein vollständig anderer, durchaus erfreulicher geworden. Der Grundton war zwar immer noch ein Silbergrau, aber nunmehr von hellem Tagesglanz überströmt, der ihm Kraft und Tiefe verlieh, ohne daß er an Weichheit eingebüßt hätte. Desgleichen war der Ausdruck des Kopfes vom Pathologischen zu elegischer Sehnsucht gemildert. Aber auch so verrät die Gestalt in ihrer fast mädchenhaften Jugendlichkeit, gegen die imponierende priesterliche Erscheinung der ersten Iphigenie, immer noch zuviel romantische Empfindungsweise, um als eine echte Vertreterin ihres Namens gelten zu können. Sie ist streng genommen deutschen, nicht hellenischen Wesens, dem sie nur dem Gewande nach angehört. Darum hat sie wohl auch die Herzen diesseits der Alpen leichter und rascher für sich eingenommen, als ihre ältere Namensschwester mit der herben Strenge ihres Wesens.

Nach diesem überreichen Tagewerke war Feuerbach von Rom aufgebrochen und Anfang Mai 1871 zu seinem gewohnten Sommeraufenthalt in Heidelberg eingetroffen. Da er sich durch Ueberarbeitung geistig und körperlich angegriffen fühlte, erwachte alsbald die alte, nur verstärkte Sehnsucht, nach einem dauernden Wohnsitz in Deutschland, wo er, des ewigen Wanderns überhoben, in ersprießlicher Weise seiner Arbeit leben könnte. Nur zum Zweck ganz bestimmter Studien gedachte er alsdann von diesem Orte aus ab und zu Italien vorübergehend wieder aufzusuchen.

Aber so wünschenswert diese Veränderung erschien, so schwierig war ihre praktische Lösung. Ein Künstler im Alter und von dem Rufe Feuerbachs konnte, als ausgesprochener Vertreter der Historienmalerei großen Stils, nicht mit gleicher Leichtigkeit wie ein Genre- oder Landschaftsmaler willkürlich von heute auf morgen da oder dort seine Hütte aufschlagen. Dazu war schon der äußere Apparat viel zu schwerfällig und die sich an denselben knüpfenden Vorbedingungen zu verwickelter Natur. Um mit

---

[1]) Eigentum des Herrn Dr. Lobstein in Heidelberg.

Erfolg und ohne Schädigung nicht sowohl seines künstlerischen, als gesellschaftlichen Ansehens auf neuem Boden auftreten zu können, bedurfte es notwendigerweise einer offiziellen Berufung, sichernder Aufträge oder von vornherein ausreichender Mittel. Er mußte für die ersten Jahre geborgen sein, um in seiner Arbeit nicht behindert zu werden. Bisher hatte es aber immer, bald an dem Einen, bald an dem Andern, bald an Allem gefehlt und zum Ueberfluß versagten auch noch die Freunde, auf deren Eingreifen er gezählt, und verleideten ihm die, in den letzten Zeiten auf Berlin gerichteten Gedanken. So lenkten sich dieselben wieder auf die alte Lieblingsidee eines stillen, von den Mittelpunkten des modernen Kunstlebens abseits gelegenen Asyles.

Nach langem Schwanken und Besinnen blieb es endlich bei dem altersprächtigen Nürnberg, an das sich eine Menge von heiteren Jugenderinnerungen knüpften, und das es ihm auf einer Fahrt durch Bayern in einer herrlichen Mondnacht angethan hatte.

Nürnberg war ohne besonderes Kunsttreiben — ein für Feuerbach schwer ins Gewicht fallender Umstand — und bot doch dabei, sowohl durch seine ganze äußerliche Physiognomie, als durch seine großen Traditionen eine Fülle künstlerischer Anregungen; dazu kam die Lage des Ortes mitten im Herzen von Deutschland und an der großen Heerstraße nach Italien, und als letzte Aussicht — der herrliche Friedhof von St. Johann, mit den geweihten Ruhestätten Albrecht Dürers, Peter Vischers und Jamnitzers —: Das Bild haftete fest in seiner Seele; aber es sollten noch Jahre bis zur wirklichen Ausführung der Idee vergehen, der sich stets und immer wieder unübersteigliche Hindernisse entgegenstellten.

Eine freundliche Unterkunft sollte ihn einstweilen entschädigen. Es hatte sich schon längst nicht mehr allein um seine eigene Person gehandelt, sondern zugleich um eine würdige Heimstätte für die Kinder seines Geistes, seine vielen herrenlosen Bilder. Er wollte nicht, daß sie noch länger auf zwecklosen Wanderungen — durch welche sie schließlich Gefahr liefen, in ihrem guten Bestand Not zu leiden — einer sinn- und herzlosen Kritik ausgesetzt würden.

Diese Sorge war es in erster Linie, die Feuerbach zu dem Entschlusse führte, eine, in einer stillen Seitenstraße Heidelbergs in dichtem Grün gelegene neue Villa[1]) zu mieten. Ihre Räume eigneten sich nicht nur zur sympathischen, von allem störenden Gegenüber freien Wohnstätte, sondern boten auch die erforderlichen Wandflächen zur Aufnahme seiner gesamten, zur Zeit unverkauften Bilder.

---

[1]) Rechtsanwalt Fürstsche Villa in der Theaterstraße.

Hier umgaben ihn, zu einer förmlichen, alle Perioden seines Schaffens repräsentierenden Galerie: Hafis in der Schänke, das große Kinderständchen, Medea, Urteil des Paris, Orpheus und Eurydike, die zweite Iphigenie, der Mandolinenspieler, Lesbia mit dem Sperling, die beiden Frühlingsbilder und verschiedene von seinen zahlreichen weiblichen Studienköpfen.

Heute, wo sich sämtliche Werke Feuerbachs in festen Händen befinden und Jahre vergehen, bis sein Name auch nur einmal auf dem Kunstmarkt auftaucht, dürfte es der Welt wunderlich erscheinen, daß derselbe Meister manche Jahre hier inmitten der Kinder seiner eigenen Muße zu hausen genötigt war. Nicht als ob sie ihn bedrückt hätten; er würde umgekehrt Alles, was ihm nicht in guter Hut zu sein schien, gerne zurückgekauft und mit dem Uebrigen um sich versammelt haben, wenn er die Mittel dazu gehabt hätte; mit derselben natürlichen Liebe für die Kinder seines Geistes, mit der ein Anderer seinen leiblichen Kindern anhängt.

Wenn der Künstler in dieser Umgebung doch zuweilen von gedrückten Stimmungen heimgesucht wurde, so war es, weil ihm das Herz gelegentlich schwoll vor Mißmut über das Bötiergeschlecht, in dessen Mitte er zu leben und zu schaffen verurteilt war. Niemals aber war es Zweifel an sich selbst, der ihn drückend überkam, denn nirgends vertraute er fester auf seine Sache, als hier unter den versammelten Zeugen seiner künstlerischen Thätigkeit. So diente ihm das neugeschaffene Heidelberger Heim, für die Zeit in der er noch gezwungen war seine Werkstätte in Rom festzuhalten, als menschlich und künstlerisch notwendiger Ausblick und ideeller Ruhepunkt, an dem seine Gedanken freudig hasten und inmitten der äußerlichen Lebensöde Roms sich erheben konnten.

Feuerbach war Mitte September 1871 nach Rom zurückgekehrt, um seine ganze Kraft der Weiterbildung seiner beiden großen Arbeiten zu widmen, und alsbald atmeten seine Briefe wieder die vollste Zuversicht. Symposion und Amazonenschlacht sollten im Laufe des kommenden Jahres fertig werden. Er gedachte sie beide, diese nach München, jenes nach Wien persönlich zu geleiten. In einem Schreiben vom 1. Februar 1872 bezeichnete er Palmsonntag als den Tag, an dem das zweite Gastmahl vollendet sein werde. „Mein Bild ist göttlich schön!“ ruft er dabei aus, „Du kannst mich April als Caesar triumphans empfangen.“

Das einzige was neben der Arbeit noch Raum in Feuerbachs Vorstellung hatte, war der Gedanke an das stille Asyl in Heidelberg, für dessen innere Bereicherung er zu Weihnachten zwei Statuetten, eine Venus und einen Narziß aus Pompeji ankündigte, mit prachtvollen, eigens für ihn

gegossenen Konsolen. Hiebei ging seine Sorge so weit, daß er schon von Rom aus den Platz „rechts und links von der Balkonthüre" bezeichnete, wo sie zu stehen kommen sollten.

Noch bezeichnender für seine ungetrübte künstlerische Stimmung war es vielleicht, daß er in einem Briefe an die Mutter des unscheinbaren Umstands erwähnte, „eine venetianische Fioraja habe Auftrag, ihm täglich bei Tisch neben sein Gedeck eine frische Rose zu legen."

Zwölftes Kapitel.

Die Wiener Professur.

Am Ostermontag 1872 war Feuerbach, körperlich ungewöhnlich frisch von Rom in Heidelberg eingetroffen. Er hatte die beschwerliche Reise ohne Unterbrechung ausgeführt, mit dem Entschluß, nach kurzer Ruhepause in der Heimat, seinen Wiener Reiseplan unverzüglich ins Werk zu setzen. „Es ist Zeit", heißt es in einem, auf dies Vorhaben Bezug nehmenden Schreiben aus jenem Jahre, „es ist Zeit die Welt aufzusuchen, wenn sie nicht selbst zu Einem kommt." Dieser Ausspruch erhellt zur Genüge, daß Wien es nicht allein war, was ihn lockte, obwohl er die Stadt noch nicht kannte und das Belvedere ihn mächtig anzog.

Gründe wichtigerer Art, weitblickende Erwägungen waren es, die ihm den Besuch in der östreichischen Kaiserstadt als notwendig erscheinen ließen. Seine optimistischen Hoffnungen auf den Anbruch eines perikleischen Zeitalters in der Metropole des neuerstandenen deutschen Reichs hatte er endgiltig zu Grabe getragen.

Die Festungswälle der Stadt Wien waren gefallen; der Bau der Ringstraße nach den großen Intentionen Sempers hatte begonnen. Eine ganze Reihe von monumentalen Schöpfungen, teils schon vollendet, teils im Entstehen begriffen, teils erst geplant, harrten des innern und äußern künstlerischen Schmuckes. Noch war für Rahl und Schwind, die an der malerischen Ausschmückung der großen Oper, dem ersten 1869 vollendeten Monumentalbau, hervorragend beteiligt gewesen und beide inzwischen gestorben waren, kein Nachfolger ernannt — — das Alles lag zu nahe um übersehen zu werden, der Fall und die ganze Sachlage waren zu einzig und Feuerbach wollte das Seinige thun, um für seine Person nicht

umgangen zu werden. Zweimal hatte er vergeblich in Berlin angeklopft — nun wollte er „die Welt" in Wien aufsuchen. Er verabredete sich mit dem ihm befreundeten Architekten Bluntschli in Frankfurt, (dem jetzigen Professor an der Bauschule in Zürich), der sich mit derselben Reiseabsicht trug, und „in behaglichster Stimmung" erfolgte die gemeinsame Abfahrt Beider von Heidelberg nach Wien.

Ernst und nachdenklich, aber gleichwohl in innerlich heiterer, gehobener Verfassung kehrte Feuerbach von seiner Reise am 22. April in die Heimat zurück. Wien hatte ihm vom ersten Augenblick an gefallen; schwächte sich dieser erste Eindruck gegen Schluß des Aufenthalts auch um ein Weniges ab, so wollte ihm die Stadt doch als die einzige erscheinen, in der es sich als Künstler leben und arbeiten lassen würde. Von München dagegen, das er auf der Fahrt berührt hatte, trug er eine weniger günstige Meinung davon.

Den reinsten Genuß hatte ihm das Belvedere gewährt. Im Uebrigen fühlte er sich so milde gestimmt, daß er selbst von Makart, dessen Katharina Cornaro um diese Zeit in Wien ausgestellt war, mit der größten Achtung sprach. Er freute sich darüber, daß noch ein Zweiter lebte, der mit dem, was er unter großer Kunst begriff, in einem ausgesprochenen Zusammenhang stand, wenn ihm auch die Art Makarts innerlich fremd war.

Was aber das Wichtigste war, Feuerbach hatte Beziehungen angeknüpft, die sich als ebenso wertvoll, wie in ihren Folgen nachhaltig erwiesen. Bereits am 6. August desselben Jahres konnte die Karlsruher Zeitung ihre Leser mit der Kunde überraschen, daß Feuerbach einen glänzenden Ruf als Professor an die kaiserliche Akademie der bildenden Künste in Wien erhalten und angenommen habe, und zwar als Leiter der neu zu errichtenden Meisterklasse der Historienmalerei.

Es war die erste, in wahrhaft ehrender Form erfolgte offizielle Anerkennung nach einer fast zwanzigjährigen künstlerischen Thätigkeit ohnegleichen. Daß sie vom Ausland ausging, konnte dem, von der heimatlichen Welt so hartnäckig verleugneten Künstler zur doppelten, wenngleich schmerzlichen Genugthuung gereichen.

Das hauptsächlichste Verdienst an dieser Berufung hatte der inzwischen verstorbene Direktor des österreichischen Museums, Hofrat Eitelberger. Ein Mann, dessen kräftiges, von ebenso umsichtigem und weitsehendem Blick, als kritischem Verständnis unterstütztes Eingreifen, die künstlerischen Interessen des Kaiserstaates nach allen Richtungen gefördert und erfolgreich angeregt hatte.

Die näheren Bestimmungen und erforderlichen Formalitäten in der für Feuerbach in jedem Betracht hochwichtigen, in ihren Folgen unberechen-

baren Angelegenheit, wurden in Heidelberg mit einem aus Wien eingetroffenen Specialabgesandten vereinbart und zum festen Abschluß gebracht. Es konnte nicht ausbleiben, daß eine so rasch und vollständig veränderte Lage für den Künstler eine bunte Mischung von Empfindungen und Stimmungen im Gefolge haben mußte. Jahrzehnte hindurch gewohnt, in ungebundenster Freiheit nichts Anderem, als seiner Kunst und sich selbst zu leben, sah er sich mit einem Male dem Zwang eines von fremdem Willen abhängenden, mit den verantwortungsvollsten Pflichten verbundenen Amtes gegenübergestellt. Keinerlei beruhigende Erfahrung stand ihm zur Seite, den Anforderungen dieses Amtes genügen zu können.

Zunächst hatte er sich allerdings noch, bis zum wirklichen Antritt seiner Professur, ein Jahr Frist für Rom ausbedungen, um die Amazonenschlacht und das zweite Symposion zu vollenden. Die Ausstellung dieser beiden Werke in Wien sollte ihm die für den Erfolg in seiner dortigen Stellung notwendige, achtunggebietende Position verschaffen helfen.

Indessen war vor Mitte September an ein ersprießliches Arbeiten in Rom nicht zu denken. Es handelte sich daher für Feuerbach zu allernächst darum, der Zeit bis dahin Herr zu werden, was bei der Ungeduld und der innerlichen Unruhe, die sich seiner bemächtigt hatten, kein Leichtes war. Selbst Baden-Baden fing an, seine sonst nie versagende Zauberkraft einzubüßen. Es gab nur eine Rettung: Arbeiten um jeden Preis. Dies führte ihn auf den Gedanken, gewisse, noch ausstehende, für die beiden großen Werke erforderlichen Studien bis zu seiner Abreise in Heidelberg auszuführen. Die beabsichtigte gemalte Umrahmung und die Festons im zweiten Gastmahl machten Blumen-, die Amazonenschlacht weitere Pferdestudien nötig; zu den letztern bot das nahe bei Heidelberg gelegene Schwetzingen mit seiner berittenen Garnison die besten Modelle. Ein Atelierraum war in beiden Fällen überflüssig.

Auf diese Weise entstanden in wenigen Tagen drei Blumenstudien in der gleichmäßigen Größe von 75 Centimeter Breite zu 53 Höhe. Päonien, Rosen und Tulpen hatten abwechselnd dabei zum Vorwurf gedient.[1]) Es sind in ihrer Art ganz einzige, prima in Oel gemalte Stilleben, die, was Größe der Form, Breite der Behandlung, Geschmack in der Anordnung, Raumausfüllung und wirksame Farbenzusammenstimmung betrifft, in jedem Pinselstrich die überlegene Art der Naturanschauung des geborenen Stilisten verraten. Gleichwohl spricht aus jedem Blatte der volle Reiz naturalistischer Auffassung.

[1]) In den Besitz dieser drei Blumenstudien teilen sich die Erben von Frau Feuerbach in Ansbach, Frau v. Gerold in Wien und die königliche Residenz in München.

Die Pferdestudien aus dieser Zeit gehören nach Material und Ausführung in die Kategorie der Handzeichnungen und sind unter der Fülle seiner Studien nicht näher zu bestimmen.

Also ausgerüstet, begab sich Feuerbach Ende August nach Rom, von wo er alsbald und wiederholt über den guten Fortgang seiner Arbeit berichtete; mit heiterer Zuversicht stellte er für Frühjahr 1873 die Absendung seiner beiden großen Hauptwerke in Aussicht. Wie es aber zu allen Zeiten gewesen war, blieb es nicht bei diesen Arbeiten allein. Gegen Schluß des Jahres nahm ihn noch die Vollendung der Medea mit der Urne und Anfang 1873 die Fertigstellung einer zweiten lebensgroßen Einzelgestalt, mit dem Titel „Am Meere", lebhaft in Anspruch.

Mitten in dieser erfolgreichen Thätigkeit sollte Feuerbach durch die Trauerbotschaft von dem zu Freiburg i. Br. unterm 9. März 1873 erfolgten Tod seiner einzigen Schwester erschreckt werden.

Um ihn in seiner überaus glücklichen Arbeitsstimmung zu schonen, hatte man ihm ihre langwierige Krankheit verheimlicht, da sie nach der Ansicht der Aerzte nicht unmittelbar gefahrdrohend war. Begreiflicherweise beschleunigte Feuerbach auf diese Nachricht hin, da auf der Arbeit unter solchen Umständen doch zunächst kein sonderlicher Segen geruht haben würde, seinen Aufbruch von Rom. Zuvor hatte er aber noch Gastmahl und Amazonenschlacht, beide im Stadium dicht vor der Vollendung, nach Wien vorausgesandt, woselbst sie nun ihre letzte Weihe empfangen sollten. Feuerbach selbst traf Anfang April bei der Mutter in Heidelberg ein, jedoch nur zu kurzer Rast, um alsbald zum Antritt seines Amtes nach Wien aufzubrechen.

In seinen Lebensaufzeichnungen äußert er sich in Bezug auf den erlittenen Verlust mit den wenigen Worten: „Ich trat die Wiener Stellung mit einem ernsten Zeichen an. Das Mene Tekel ward mir mit feurigen Buchstaben in die Seele geschrieben, durch den Tod meiner lieben Schwester." Die dem Bruder näher standen, wußten, daß der unverhoffte Schicksalsschlag um so schmerzlicher für ihn war, als er ihn in dem Augenblick traf, der ihm einen freien Ausblick in die Zukunft und damit die Möglichkeit zu eröffnen schien, mehr, als bisher, zur freundlichen und gesicherten Gestaltung der äußeren Lebenslage der Schwester beizutragen.[1])

Feuerbach war Ende Mai in Wien angelangt: „Mit viel gutem Willen, wenig Erwartungen, ohne Vorurteil und bereit, die Dinge zu

[1]) Die Schwester hatte von ihrem Bruder bisher ein bescheidenes Jahresgehalt bezogen.

nehmen, wie sie sich geben wollten." Der Abschied von Rom — wie konnte es auch wohl anders sein — war ihm schwer geworden; „und doch," fügt er in seinem späteren Bericht über die Wiener Erlebnisse hinzu, „und doch war mir die Veränderung nicht unerwünscht. Das stete Wandern von Rom nach Heidelberg und von Heidelberg nach Rom und das Hin- und Herschicken meiner unverkauften Bilder auf Kunstausstellungen erschien mir allgemach eintönig und langweilig. So hieß ich die neue Wendung, wenn auch mit geteilten Empfindungen, doch willkommen. Rom war mir dabei nicht verloren, denn ich hielt mein dortiges Atelier noch für zwei Jahre fest. Es war angefüllt mit Bildern, Skizzen, Zeichnungen — ein kleines Museum — und der Gedanke an diese Kunstheimat erleichterte mir den Uebergang in die noch unbekannte Welt."

Das Jahr 1873 war für Wien das Jahr der großen Weltausstellung und des großen finanziellen Krachs.

Feuerbach schildert seinen Eintritt in die Kaiserstadt wie folgt: „Die großartige und geräuschvolle Umgebung, die mich an Paris erinnerte, gefiel mir nicht übel und drückte mich nicht im Mindesten. Ich fand mich leicht zurecht; auch der Tumult der beginnenden Weltausstellung schien mir nicht verwirrend. Ich besorgte alles Nötige ohne Hilfe allein, so wie ich es gewohnt war. Mein Einzug war sehr still, sehr bescheiden, man hatte nicht Zeit, sich um mich zu bekümmern; das war mir recht."

„Ich besuchte das Belvedere und die Katharina Cornaro, von deren Ausstellung im Künstlerhaus ich durch Riesenaffichen an den Mauern schon beim Einfahren unterrichtet wurde. Für mich persönlich waren die Schülerarbeiten an der Akademie das Wichtigste, weil sie das Maß meiner eigenen Wirksamkeit bedingten."

„Da das akademische Semester schon ziemlich vorgerückt war, hatte ich sehr bald Gelegenheit, der sogenannten Schulausstellung beizuwohnen, die überaus dürftig und kläglich ausgefallen war, so daß meine Hoffnungen fast bis auf Null herabsanken. Von den zahlreichen Schüleranmeldungen [1]) nahm ich acht bis zehn an, um mit dieser Zahl die Schule zu eröffnen. Da die Räume der alten Akademie für die gehörige Anzahl von Schülerateliers nicht ausreichten, so wurden die fehlenden mietweise in entlegenen Stadtteilen beschafft. Es war dies eine Einrichtung, welche mich zu stundenlangen Kreuz- und Querfahrten verurteilte; schlimm genug für den kommenden Winter."

---

[1]) Es hatten sich gegen dreißig Schüler gemeldet.

Ueber die Kunstabteilung der Weltausstellung äußert sich Feuerbach:

„Was die Gemäldeausstellung betrifft, so bin ich eigentlich froh, daß man für meine großen Leinwanden keinen Raum gefunden hat. Ich habe Bilder gesehen — die Namen mündlich — über die ich wirklich erschrocken bin. Rahmen, so breit als mein Regenschirm lang ist, oder altarmäßig aufgetakelt; darin Farben, wie man sie an Glasgemälden gewöhnt ist. Ein großer Cabanel — unglaublich! Die großen Courbets — unbegreiflich! Dann glaubt man wieder verputzte alte Gemälde zu sehen, absichtsvoll in Farbe und Zeichnung, mit bekannten Namenszügen."

„Die Belgier sind die Schlimmsten. Was kompakte Darstellung betrifft, wie mir scheinen will, einige Franzosen weitaus die Besten."

Von den Deutschen sagt er:

„Viele von ihnen haben etwas — wie soll ich sagen — Dünnes, Buntes, auch teilweise Gesuchtes in den Süjets." „Einzelnes Gutes und Schönes findet sich wohl bei näherem Studium, aber es kann, wie dies häufig das Schicksal der bescheidenen Schönheit ist, in der Masse des Mittelmäßigen nicht zur Geltung kommen."

„Im obersten Stockwerk des letzten Saales fand ich neben einer bengalisch beleuchteten Landschaft meine Iphigenie.[1]) Du kannst Dich beruhigen —", tröstet er seine Mutter, „trotz der absichtlich schlechten Aufstellung macht sie in ihrer Einfachheit einen schönen und würdigen Eindruck."

Wie aus dem Obigen hervorgeht, hatte Feuerbach Gastmahl und Amazonenschlacht, die beide in seinem Atelier in Wien standen, zur Weltausstellung angemeldet. Es war kurz vor Thorschluß gewesen, nachdem eben die Verhandlungen mit dem Wiener Kunstverein, wegen der Ausstellung beider Bilder, an der ungenügenden Größe der vorhandenen Wandflächen, gescheitert waren.

Da nun inzwischen aber sein Entschluß zur Reife gelangte, beide Gemälde einer nochmaligen, durchgreifenden Ueberarbeitung zu unterwerfen, war er nachgerade froh, daß auch auf der großen Ausstellung sich ein genügender Raum für dieselben nicht mehr hatte ermitteln lassen. Erst nach Beendigung dieser Ueberarbeitung, gegen Schluß der Weltausstellung, beabsichtigte er eines nach dem andern der Oeffentlichkeit vorzuführen und zwar im Künstlerhaus, dem einzigen Lokal in Wien, dessen Räumlichkeiten den außergewöhnlichen Maßverhältnissen der Bilder entsprachen.

---

[1]) Die zweite Iphigenie von Feuerbach war von Stuttgart aus zur Ausstellung gesandt worden.

Man wird mit der Vermutung kaum fehlgehen, daß Eindrücke allerneuesten Datums mitgewirkt haben mußten, um Feuerbach zu diesem Entschlusse zu führen. Wien hatte eben angefangen, im „Makartschen Farbenrausch" zu schwelgen. „Schon unter dem Portal des Künstlerhauses, von der Marmortreppe aus", so berichtet Feuerbach, „sieht man sie leuchten. Der Zuschauerraum ist durch schwarzes Tuch ganz verdunkelt, so daß das Oberlicht haarscharf wirkt. Das Bild müßte durch die raffinierte Aufstellung, selbst wenn es schwach in der Farbe wäre, immerhin eine magische Wirkung erreichen. Rechts und links exotische Gewächse. Ich habe mich eines niederschlagenden Eindrucks nicht erwehren können, wenn ich bedachte, daß zwanzigjähriges Kämpfen und Ringen einen Menschen aufreiben muß, während einem Andern, mag er mehr oder weniger Talent haben, vergönnt ist, rasch zur runden und vollen Erscheinung zu kommen." Aber er unterläßt nicht, sich selbst zum Trost hinzuzusetzen: „Dennoch möchte ich hier nicht auf einen Tausch eingehen. Mit brillanter Farbe die Unkenntnis des menschlichen Körpers verdecken ist auch keine Freude. Mein bescheidenes Glück ist, daß meine Figuren Füße haben zu stehen und zu gehen und Hände um Etwas anzufassen."

Gleichwohl dürften es diese und ähnliche, auf der großen Ausstellung empfangene Eindrücke gewesen sein, durch die Feuerbach um diese Zeit in einer Art von Selbstkritik zu dem Bekenntnis geführt wurde: „In meiner Kunst war ich bis jetzt zu einfach, wie ich jetzt wohl einsehe. Daran ist die fortwährende Stilübung Schuld, das Unwesentliche fortzulassen; dann die Einsamkeit in Italien, wo nur Himmel und Meer glänzen und die Seidenmanufakturen in zweiter Linie stehen; endlich die Gegenstände meiner Bilder selbst, bei welchen die menschliche Form wichtiger erschien als die besten Schneiderkünste."

„Abgesehen hiervon, könnte aber doch hie und da Etwas, wie man mit dem Kunstausdruck sagt, virtuoser sein, ohne daß die große Fassung darunter leiden würde. Das läßt sich ändern. Weßhalb auch nicht?" . . „Die Wahrheit zu sagen, war ich nie so heiter und fröhlich wie jetzt. Was habe ich mich zu sorgen? Glück und Gelingen liegen in meiner Hand; Talent und Stellung habe ich. Diese Woche geht es an die Arbeit. Die Weltausstellung besuche ich nicht mehr; meine Welt ist anderswo."

„Die Schüler sind bei mir gewesen; wir freuen uns Alle auf den Beginn des Semesters. Mit den Professoren allen stehe ich auf herzlichem Fuße, wie sich dies von selbst versteht."

„Einige Abende in der Woche treffe ich einen Kreis, der so ziemlich alles einschließt, was sich auf dem geistigen Tummelplatz der großen Stadt

umtreibt: Gelehrte, Literaten und Journalisten, Musiker, Dichter und Schauspieler. Was andern Tages die Wiener Blätter füllt, wird hier besprochen und oft auch niedergeschrieben. Das ist etwas Neues für mich und interessiert mich. Die Herren von der neuen Presse sind mit dabei." Es ist überaus charakteristisch für Feuerbach, daß unter den zahlreichen Berufskategorien dieser Gesellschaft, „die Maler" nicht erwähnt werden.

Die Versammlungsorte dieses Kreises waren das Café Schwarzenberg in der Heugasse und die Restauration von Gause.

In anziehender Weise beleuchtete ein Genosse dieser Versammlungen, Ludwig Speidel in der Neuen freien Presse, unter dem Titel „Anselm Feuerbach als Humorist," [1]) die Beziehungen und die Stellung des Letzten innerhalb dieses Zirkels. Wir entnehmen im Auszug der Schilderung folgendes: „Hier," — die Zusammenkunftsorte der Gesellschaft sind damit gemeint. — „Hier war Feuerbach ein Anderer als für die meisten anderen Menschen. Sonst erschien er als eine durchaus ernste, ablehnende, ja melancholische Natur, und Feuerbach war wirklich ernst, ablehnend und ein Melancholiker, weil er es mit seiner Kunst ernst nahm, ein starkes Selbstgefühl besaß, und weil er sich nicht in dem Maße anerkannt sah, als es sein Streben und seine Werke verdienten. Allein hinter dieser starren Außenseite lag eine heitere, fröhliche, genußfähige Natur, die den Scherz liebte und sich allen lustigen Wechselfällen einer edleren Geselligkeit rückhaltlos hingab. Oft kam er mißgelaunt an. Wir kannten ein unfehlbares Heilmittel: Musik, die er über Alles liebte, hob jeden Bann, der sein Gemüt beklemmte. Wir fingen zu intonieren an; sofort schlug Feuerbach den Takt dazu und fiel mit seinem feinen Tenor ein. Nun sprang der Schalk in ihm auf. Er sprach wacker dem fleißig herbeigetragenen Getränke zu, denn er kannte die nervenberuhigende Kraft des Gerstensaftes und, als Pfälzer und Hellene, die erlösende Macht des Weines. Ernste Gedanken, die ihn bedrängten, scherzte er dann anmutig hinweg oder er hob sie empor in die Lebensluft eines Humors, worin die sprödesten Stoffe unter prächtiger Lichtentwicklung verbrannten. Wer den Mann näher kannte — denn ganz gab er sich nur unter Wenigen — der wird sich mit Entzücken jener humoristischen Feuerwerke erinnern, die er, wenn ein großer Schmerz sich in ihm löste, hin und wieder abzubrennen pflegte."

Bei Anbruch der akademischen Ferien begab sich Feuerbach nach Heidelberg und von da Ende August nochmals für vier Wochen nach Rom,

---

[1]) Feuilleton der Neuen freien Presse vom 3. Mai 1891.

um seine dort zurückgebliebenen zwei Arbeiten: „Medea mit der Urne“ und „Am Meere,“ zu vollenden und nach Deutschland zu befördern.

Anfang Oktober finden wir ihn wieder zu Wien in voller amtlicher Thätigkeit. Ueber die Ergebnisse derselben sagt er selbst: „Je bescheidener die Erwartungen waren, mit welchen ich den Unterricht begann, desto überraschender gestaltete sich alsbald der Erfolg. Ich fand wirkliche Talente in meiner Schule und kann mir den plötzlichen Aufschwung derselben nur daraus erklären, daß meine Schüler in mir einen Lehrer fanden, welcher, wenn auch selbst nicht mehr jung, doch jugendlich zu fühlen verstand und durch sein eigenes Beispiel im Schaffen den Schülern vorausging. Von Professorenwürde hatte ich freilich keine Spur an mir, allein, wenn dies ein Mangel war, so wurde er ersetzt durch das warme Interesse, welches ich selbst sofort empfand und das durch die Achtung und Anhänglichkeit, durch den Lerneifer meiner Schüler reichlich erwidert ward.“

Wenn dies hätte so fort gehen dürfen, so würden wir im goldenen Zeitalter gelebt haben. Ich kann mit aller Wahrheit sagen, daß die Liebe und Ergebenheit, deren ich mich in meiner Schule zu erfreuen hatte, der einzige ungetrübte Lichtpunkt in meinem Wiener Leben gewesen ist. Ich hatte bis dahin keine Ahnung von der Möglichkeit eines solchen Verhältnisses in unserer Zeit. Die Schule war sogar das Einzige, vor dem ich stets eine gewisse Scheu empfand. Ich glaubte nicht entfernt daran Lehrtalent zu besitzen; und nun wandten sich die Dinge so, daß meine Korrekturstunden mir die reinste Befriedigung gewährten, ja mich glücklich machten. Es ging mir Alles leicht aus dem Kopfe und von der Hand, als wenn ein längst Vorhandenes, in mir selbst bisher Gebundenes plötzlich gelöst und frei geworden wäre. Meine Schüler waren mir wie jüngere Brüder, das Band einer gemeinsamen Genossenschaft machte sich in kürzester Zeit fühlbar.“

Allein nicht nur seine Lehrthätigkeit war es, die ihn mit Freude und Genugthuung erfüllte, auch die rein dienstliche Seite seines Amtes gereichte ihm zur höchsten innerlichen Befriedigung. Aus jeder Zeile, die er schreibt, spricht das Behagen an einer ehrenvollen und einflußreichen Stellung. Er ist neben zwei Baumeistern als Kommissär und Referent ins Ministerium berufen, zur Beratung und Mitentscheidung über die öffentlichen Arbeiten. Bereits in der ersten Sitzung wurde die Ausmalung der Salzburger Domkuppel beschlossen; desgleichen 6000 Gulden Stipendien und die Hof-Preisaufgabe festgestellt. Es dünkt ihm nichts Geringes, daß alle Kunstthätigkeit für Oesterreich mit in seine Hand gelegt, Alles mit an ihn und durch ihn geht, und reiflich pflegt er Rat mit sich selbst, wie er seinen Einfluß richtig und am Besten im Interesse der Kunst zu verwerten vermöchte.

Inmitten dieser halb großartig künstlerischen, halb büreaukratisch geschäftlichen Wirksamkeit fand Feuerbach gleichwohl noch Zeit und Muße zur Arbeit an Symposion und Amazonenschlacht, besonders letztere wurde noch einer gründlichen Nacharbeit unterworfen. Zum Gedeihen der Arbeit trug nicht wenig die optimistische Stimmung bei, der Feuerbach sich, vom Schein der Umstände verführt, mehr und mehr überlassen hatte. Geradezu erschreckend wirkte daher auf ihn ein warnender Kassandraruf aus befreundeten Regionen. Er ging von keinem Geringeren aus, als von Johannes Brahms.

Wie wir wissen, kannte Feuerbach denselben schon von Baden-Baden her. Brahms genoß schon damals in der Kaiserstadt das höchste Ansehen. Es war Feuerbachs Absicht gewesen, neben seinen zwei großen Werken, sich mit einem Bildnis des Komponisten in Wien einzuführen. Brahms kannte die Wiener und kannte sie aus eigenster Erfahrung. Sie hatten ihn, der inzwischen ihr Liebling geworden war, bei seinem Eintritt mit lärmendem Protest empfangen. Vertraut mit weiten Kreisen, kannte er die Stimmung im Allgemeinen und Besondern genug, um zu wissen, daß auch Feuerbach unter den Einheimischen vorerst wenig Freunde zählte und auf geringes Verständnis zu rechnen hatte. Es war mehr als bezeichnend, daß von den Eingeborenen, Makart nicht ausgenommen, nicht ein Einziger Feuerbach eines Gegenbesuchs gewürdigt hatte. Nur der alte Semper, der seinen Arbeiten bedingungsloses Lob spendete, Hansen und Zumbusch hatten eine Ausnahme gemacht;[1]) aber sie waren alle drei Eingewanderte, keine Oesterreicher. Wenn Brahms es unternahm den Neuling auf Wiener Boden vor seinem allzugroßen Vertrauen zu warnen und ihm den Rat zu erteilen, durch vorsichtige Steigerung in der Art des künstlerischen Auftretens sich allmählig der Gunst des Publikums zu versichern, so zeugte dies unstreitig von ebensoviel Selbstverleugnung und ehrlichem Freundessinn, als, — wie es sich nur zu bald herausstellen sollte —, richtiger Schätzung der eigentlichen Sachlage. Nur in Einem hatte er sich verrechnet: In der Wirkung, die sein Rat und seine Warnung auf den Künstler ausüben würde. Feuerbach hatte unzähligemal mit störrischer Kraft die Niederlage verwunden, die sich an ein fertiges Werk geknüpft hatte. Wer aber lähmend auf das Werdende in ihm wirkte, wer ihm den Glauben nahm, daß er unter diesem Zeichen siegen müsse, durchschnitt ihm den innersten Nerv, der Fähigkeit zu produzieren, weil er eben das, was er schuf, unter dem Gebot eines geistigen

[1]) Letzterer hat Feuerbach treue Anhänglichkeit bewiesen, im Leben wie im Tod, und ein Broncerelief auf sein Grab gestiftet.

Zwanges herausbildete. Es kostete ihn manchen Tag, um den erlittenen Eindruck zu verwinden und den zur Arbeit notwendigen „Elan" wieder zu gewinnen. Leider ist zugleich die Welt darum gekommen, Feuerbach als Porträtmaler einer bedeutenden zeitgenössischen Persönlichkeit kennen zu lernen. Bewahrte das Verhältnis beider Künstler auch seinen freundlichen Charakter, so unterblieb doch die Ausführung des geplanten Bildes. Die Arbeit an der Amazonenschlacht dagegen nahm bald wieder ihren alten Fortgang, um Anfang Dezember zum Abschluß zu gelangen.

Nachdem das Bild für Januar 1874 zur Ausstellung im Künstlerhaus angemeldet war, begab sich Feuerbach für die Zeit von Weihnachten bis Neujahr nach Heidelberg. Nervös und nicht sehr wohl und kräftig, war er der Erholung mehr als je bedürftig. Ausstellungssorgen und wohl auch wirkliche Ueberanstrengung in Beruf und Arbeit hatten ihn geistig und körperlich abgespannt. Seine aufgeregte Gewissenhaftigkeit den ungewohnten Pflichten und Verhältnissen gegenüber, auch Klima und veränderte Lebensweise thaten ein Uebriges; nur langsam begann er, sich etwas zu erholen. Als er dann Anfang Januar 1874 nach Wien zurückkehrte, kam er eben recht, um sich aus unmittelbarer Nähe von der Wirkung überzeugen zu können, die sein Amazonenbild auf die kunstliebende Welt von Wien inzwischen ausgeübt hatte.

Feuerbach faßt die Wirkung von Amazonenschlacht und Gastmahl — deren Ausstellung in Wirklichkeit durch Wochen von einander getrennt war — in die Worte zusammen: „Es brach ein Sturm über mich los, der mich wenigstens über die Bedeutung der Bilder beruhigen konnte. Ich setzte mich nicht zu Tische ohne Spott- und Hohnkritiken, ohne Karikaturen — leider waren sie immer schlecht — neben meinem Kouvert zu finden, und ich legte mich nicht zu Bette, ohne von den Dachtraufen meine Niederlage erzählen zu hören. — Man sagte mir, daß vom Professor bis zum Hausknecht herab sich Alle über mein schlechtes Bild lustig machten." In der That hatten die vom Katheder herab geäußerten Witzworte eines berühmten Professors der Anatomie — die sich um so wirksamer erwiesen, je geschmackloser sie waren — nicht zum Wenigsten dazu beigetragen, ein Kunstwerk der Lachlust der Wiener zu überantworten, das an innerem Ernst, Adel der Gesinnung, Macht und Größe der Gestaltung seines Gleichen sucht.

Der Künstler, aus seinen heitern Träumen zur nüchternen Wirklichkeit aufgeschreckt, wurde zu spät inne, wie richtig die Prophezeihung von Brahms, und wie thöricht es gewesen war, von einem in solchem Geiste gezeugten Werke einen günstigen Erfolg zu erhoffen.

Fast die gesamte Presse Wiens, die bezahlte sowohl, wie die nicht

bezahlte, bildete Front gegen Feuerbach. Was zum Fiasko des Bildes noch fehlen mochte, das leisteten die Intriguen der offenen und der versteckten Feinde und wahrlich, es that nicht Not, um an ihre Existenz zu glauben, sich erst den Vorspiegelungen eines Verfolgungswahnes hinzugeben. Da war neben dem mächtigen Anhange Makarts, der letztern in Feuerbachs Stellung erhoben wünschte, die Schar der Nachfolger Rahls, die bei der Bewerbung um die großen Monumentalaufträge in Feuerbach den hauptsächlichsten Rivalen fürchtete; da waren ferner die Altösterreicher, die in ihm den ausländischen Eindringling haßten, an ihrer Spitze Canon, ein Mann von leidenschaftlichem Wesen und voll großer, wenn auch unselbständiger Begabung und dabei sonst noch Alles, Sportsmann, Jäger und Jongleur — der Schützling hoher aristokratischer Kreise. „Diese ganze Gesellschaft," heißt es in einem Briefe Feuerbachs an seine Mutter, „ist nach einem sonnigen Tag, im Dunkel der Nacht aus dem Boden gewachsen. Ich für meine Person bin an dergleichen Dinge hinreichend gewöhnt, um leidlich ruhig darüber hinweg zu sehen. Nur für meine Schüler thut es mir leid. Wie kann ich es verantworten, sie auf meinem Wege weiter zu führen?"

In dieser kritischen Lage war ich auf den geheimen Wunsch der Mutter, die von ängstlicher Sorge bedrückt war, rasch nach Wien aufgebrochen. Es hatte den Anschein gewonnen, als wolle sich Feuerbach durch die Umstände, zum Aeußersten, zu einem übereilten Gesuch um seinen Abschied verleiten lassen. Zum Glück erwies sich diese Besorgnis vollständig überflüssig. Auf seine amtliche Stellung hatten die schlimmen Ausstellungserfahrungen und die Machinationen seiner Gegner bis zur Stunde keinerlei nachteiligen Einfluß ausgeübt. Auch war die Aufregung und Gereiztheit, die aus seinen letzten Briefen sprach, bereits einer ruhigeren Stimmung und Beurteilung der eigentlichen Sachlage gewichen. Er zeigte sich praktischen Erwägungen um so zugänglicher, da nicht nur das Ministerium, sondern auch die Schule ihm nach wie vor treu zur Seite stand.

Als ich mich nach dieser Seite hin aller Sorge enthoben fühlte, war begreiflicherweise die Amazonenschlacht und das neue Gastmahl das Nächste und Wichtigste für mich. Jene hing noch im Künstlerhaus, das Symposion stand auf Feuerbachs Atelier, welches er seit Vollendung beider Bilder nicht mehr betreten hatte. Es befand sich im obersten Stockwerk der alten Akademie an der Johannisgasse, einem ehemaligen Klosterbau mit düsterem Erdgeschoß und moderig feuchten Korridoren. Es war ein wenig anmutendes Gelaß, das Feuerbach hier provisorisch, bis zur Vollendung der im Bau begriffenenen neuen Akademie, als Arbeitsstätte diente. Einige große religiöse

Oelgemälde aus dem vorigen Jahrhundert, Ueberreste vergangener Klosterherrlichkeit, bedeckten einen Teil der altersgrauen Wände, innerhalb welcher das Symposion allerdings den erfreulicheren Schmuck bildete.

Ueber das Werk selbst, das bereits eingehend besprochen wurde, ist an dieser Stelle wenig mehr nachzutragen. Der Meister hatte eben die letzte Hand daran gelegt gehabt, und unter Anderm die eintönig weiße Toga des Agathon in ein golddurchwirktes Festgewand mit reicher ornamentaler Zeichnung verwandelt. Es geschah wohl um die allzugroße Einfachheit aufzuheben, die er glaubte, an seiner Kunst rügen zu sollen. Eine Probe von „Accessoirmalerei", die freilich vor den Augen des strengsten Stilisten Gnade finden konnte. Mit einem Rückfall ins Virtuosentum hatte es einstweilen noch gute Wege.

Mein nächster Gang galt sodann der Amazonenschlacht im Künstlerhaus. Feuerbach geleitete mich bis in das Vestibül, unter dem Versprechen meine Zurückkunft abwarten zu wollen. Ich begriff, daß er keinerlei Gelüste trug, Mitzeuge sinnloser Verunglimpfungen seines Werkes zu sein.

Das Bild hing in vorzüglichem Licht, genau in Gesichtshöhe, für die es berechnet war. Es wies damals noch alle die Nacktheiten auf, die der Künstler, den prüden Forderungen der Zeit zu gefallen, nachträglich, widerwillig genug, opferte, bevor er das Bild auf die Wanderung aussandte.

Als ich zurückkehrte und Feuerbach, in wenigen ruhigen Worten, wie er es liebte und an mir gewohnt war, den Eindruck schilderte, den ich von seinem Werk empfangen, fühlte ich aus seinem Schweigen heraus, daß er in innerer Erregung mit sich selbst kämpfte. Glücklicherweise hatte ich zu meinem Berichte noch einen Nachtrag zu liefern. Er bezog sich auf ein zweites Werk von seiner Hand, das mir in einem der Säle, die ich hatte passieren müssen, von Weiten als seine Arbeit aufgefallen war. Von der Anwesenheit des Bildes an diesem Orte hatte er keine Kenntnis. Ohne Zweifel war es, in Folge der Finanzkatastrophe, aus dem Privatbesitz einer der vielen über Nacht zusammengebrochenen Gründerexistenzen zum Wiederverkauf an diesen Platz gelangt. Es war ein lebensgroßes Frauenbildnis, als Bacchantin aufgefaßt, Brustbild mit Hand, die Gestalt, weiß gewandet, in lässiger Haltung zurückgelehnt, der scharfgezeichnete Profilkopf mit einem Kranz von Weinlaub in den schwarzen Flechten. Das Ganze war von einer leuchtenden Helle in der Farb- und Gesamtwirkung; dabei ein Bild von einer erstaunlichen Größe in der Auffassung und Behandlung, und besonders die darauf befindliche Hand von bewundernswürdiger Schönheit und Formvollendung. Allein so groß war die Reihe der hinter ihm liegenden

Schöpfungen dieser Gattung, daß dem Künstler, trotz der eingehendsten Schilderung, keine Erinnerung an dieses Werk mehr aufdämmern wollte.[1])

Leider blieb mir während der zwölf Tage, in welchen mir vergönnt war, wieder persönlichen Verkehr mit Feuerbach zu pflegen, der Genuß versagt, ihn nach so langen Jahren wieder einmal in künstlerischer Thätigkeit zu beobachten. Mit der Umarbeitung und Vollendung des neuen Gastmahls war sein augenblickliches Arbeitspensum erledigt, da seine übrigen unvollendeten Bilder sich in Rom befanden, er zu neuen Entwürfen in Wien selbst aber nicht gelangt war. Dafür hatte ich den Vorteil, daß wir uns sowohl tagüber, wie in die späten Abendstunden hinein, soweit nicht Amt und Schüler ihn in Anspruch nahmen, einander angehörten, wie in den Tagen von Rom. Seine Stimmung, wenn auch im Ganzen ernst, entbehrte doch keineswegs der Heiterkeit und gelegentlich selbst nicht des kecken Humors aus früheren Zeiten, erschien aber im Wesentlichen ausgeglichener, als in seinen jüngeren Jahren.

Ueber seine Stellung im Allgemeinen und sein Lehramt im Besonderen sprach er sich schon bei dieser Gelegenheit, zum Teil ganz mit denselben Worten aus, deren er sich später in seinen Lebensaufzeichnungen bei der Schilderung der Wiener Zustände bediente. Einerseits klagte er über Beschwerlichkeit und Zeitverlust in der Ausübung seines Lehramts, wegen der über ganz Wien zerstreuten Ateliers seiner Schüler; andrerseits gab er der reinen Freude Ausdruck, die ihm aus dieser Thätigkeit und aus dem herzlichen Verkehr mit den Schülern — wider all sein Erwarten — zu erwachsen beginne.

„Es war hier", heißt es im „Vermächtnis", „es war hier Etwas im Entstehen begriffen, das zu dem Schönsten, Edelsten, Fruchtreichsten hätte heranreifen können, was das Kunstleben überhaupt hervorzubringen im Stande ist, wenn man uns Zeit gelassen hätte."

Die Schüler hatten als Neujahrsgruß ein Gesamtschreiben an ihn gerichtet, welches mit dem Versprechen schloß, daß sie mit ihrer Arbeit und mit ihrer Person einstehen wollten, um seinem Namen Ehre zu machen, und als die große Preß- und Parteifehde bei Gelegenheit der Ausstellung seines Amazonenbildes gegen ihn in Scene gesetzt worden war, waren sie in corpore bei ihm erschienen, um ihn ihres unverbrüchlichen Vertrauens in seine Führung, ihres unbeirrten Glaubens an seine Sache und der treuen Anhänglichkeit an seine Person zu versichern.

[1]) Des Bildes wurde bereits an früherer Stelle gedacht. Der Beschreibung nach dürfte es mit dem, jetzt im Besitze von Frau Rosa v. Gerold in Wien befindlichen „bekränzten Studienkopf" identisch sein.

Dieses Verhalten und Ausharren der Schüler gereichte ihm um so mehr zur Genugthuung und gewährte ihm um so größere innere Befriedigung, als diese Empfindungen von dem Bewußtsein begleitet waren, er selbst habe seine volle Pflicht gethan. Er war frei von aller Verbitterung, Mißgunst und Scheelsucht, durch welche nur allzuoft — selbst edle — Menschen entstellt werden, die aus schweren und langwierigen Lebenskämpfen sich endlich durchgerungen haben. Er hatte keinen höhern Wunsch, als den Jüngern, die sich vertrauensvoll seiner Führung anschlossen, in jeglichem Sinne die Wege zu ebnen.

Obschon selbst keineswegs in äußerlich glänzender Lage, erstreckte sich seine Fürsorge für die Unbemittelten unter denselben so weit, daß er, um sich ihnen hilfreich zu erweisen, und um seiner Hilfe zugleich den Charakter der Unterstützung zu benehmen, tüchtige Arbeiten seiner Schüler aus eignen Mitteln erwarb. Durch das Ehrende der Form, in die er seine Hilfeleistung kleidete, spornte er den Eifer und Ehrgeiz der Lernenden neu an. So wies mir Feuerbach von einem der Schüler, den er als den Begabtesten bezeichnete, Studien nach der Natur, die er erworben hatte, mit den Worten: „der macht nun in seinen jungen Jahren Dinge unter meiner Leitung, wozu ich selbst ein halbes Menschenalter gebraucht habe. „Ich hätte mich auch leichter gethan" setzte er lachend hinzu, „wenn ich mich zum Lehrer gehabt hätte." —

Wie die Schule, so hielt auch das Ministerium, das will sagen Eitelberger, als Referent in den Angelegenheiten der Kunst, wie schon erwähnt, vertrauensvoll an Feuerbach fest. Wenn nur auch seine äußere Lage dabei mehr geborgen gewesen wäre. Allein diese mußte nachgerade kritisch werden, wenn nicht ein baldiger und namhafter Bilderverkauf, oder einer der in Aussicht gestellten Monumentalaufträge, mit entsprechenden Vorschüssen, eine rasche Wendung zum Besseren herbeiführte. Die letzten Jahre hatten große Summen verschlungen. Der Ursachen waren viele: Seine Uebersiedlung nach Wien, die wiederholt nötig gewordenen Reisen nach Rom und zurück, die enormen Aufwendungen für die großen unverwerteten Werke, für Modell- und sonstige Studien, für Leinwanden, Farben und riesige Rahmen, die Kosten der Verpackung und weiten Transporte u. v. A. Dazu forderte der dreifache Haushalt in Rom, Heidelberg und Wien, der weder leicht, noch rasch vereinfacht, und noch weniger sofort eingestellt werden konnte, fortwährend flüssige Mittel. Diese aber waren ohne äußerste Anstrengung des Kredits nicht zu beschaffen gewesen. Freunde in Frankfurt, die das genügende Vertrauen in Feuerbachs Kunst und Zukunft besaßen, waren ihm in den letzten Jahren bereitwilligst beigestanden. Da brach die große

Börsenkrisis von 1874 aus. Nicht nur, daß in Folge derselben für die nächste Zeit eine weitere Inanspruchnahme des Kredits ausgeschlossen war, es handelte sich nun um die Rückerstattung, wenigstens um die teilweise Rückerstattung der erhobenen Vorschüsse. Von einem eben erzielten Verkaufe eines Bildes floßen Tausende diesen Weg zurück, und lakonisch berichtete Feuerbach an seine Mutter, daß ihm für die nächsten zwei Monate rund je fünfzig Gulden zum Leben übrig blieben. Seine Besoldung, die sich auf ungefähr viertausend Gulden belaufen mochte, kam ihm dabei nur langsam zu statten. Er war damit zu den verschiedensten Terminen an die verschiedensten Kassen angewiesen, genötigt eine Art von Buch darüber zu führen, wann, und an welcher Zahlstelle, er wieder einige hundert Gulden zu erheben habe, wobei es zuweilen nicht an Schwierigkeiten, in Folge unterlaufener Rechnungsdifferenzen fehlte.

Wenn wir die Dinge hier auch nach dieser Seite hin beleuchten, so geschieht es wahrlich nicht, um biographischen Kehricht aufzuwühlen. Wir heben den Schleier nur, wo das Charakter- und Lebensbild notwendigerweise an Deutlichkeit und Vollständigkeit einbüßen würde, wollte man der Wahrheit und Wirklichkeit aus Rücksichten aus dem Wege gehen, die wohl für den Künstler selbst gelten konnten, nicht aber für seinen Biographen. Handelt es sich doch dabei nicht um den Nachweis, was der Meister unter der Ungunst und den Widerwärtigkeiten der äußeren Verhältnisse menschlich zu leiden gehabt, sondern darum, was er als Künstler trotz derselben *geleistet*. Unter diesem Gesichtspunkte betrachtet, wird er sich unseren Augen dann nicht als ein der mitleidigen Teilnahme, sondern als ein unserer vollsten Bewunderung Würdiger darstellen, dessen schöpferischer Thatkraft gegenüber seine eigene Klage, wenn auch nicht ihre Berechtigung, so doch ein großes Teil von ihrer Bedeutung verliert. Nur indem wir die Schwierigkeiten aufdecken, mit welchen Feuerbach auch in diesen Jahren nach Außenhin zu kämpfen hatte, kann sein moralischer Mut, seine Ausdauer, die Klarheit seines Geistes und die Kraft seiner künstlerischen Initiative voll erkannt werden. Diese vereinigten Eigenschaften und dazu sein unverwüstlicher Optimismus, befähigten ihn allein, nicht sowohl den Pflichten seines Lehramts mit Freudigkeit und Erfolg zu genügen, sondern verschafften ihm auch die für seine künstlerische Arbeit notwendige innere Freiheit. Er bedurfte derselben zu der gewaltigen Aufgabe, die in nicht ferner Zeit an ihn herantreten sollte.

Diese beengenden Verhältnisse, noch mehr aber sein ausgesprochener künstlerischer Mißerfolg in Wien haben es allein verschuldet, daß Feuerbachs Auftreten nach Außenhin nicht immer von jener ruhigen Sicherheit

begleitet gewesen sein mag, die in seinem Amt und seiner Stellung wünschenswert gewesen wäre. Vielen, die ihn nicht wirklich kannten, wollte sein scheues Verhalten den Menschen gegenüber als Schwächlichkeit erscheinen; Andre schlossen daraus, es bedrücke ihn das Gefühl, seiner übernommenen Aufgabe nicht gewachsen zu sein.

Hätte Feuerbach in Wien Erfolg, wirklichen Erfolg als Künstler gehabt, so würde die Welt alle Gelegenheit gefunden haben, in ihm das Muster männlicher Sicherheit ohne Anmaßung, und urbanen Wesens ohne Wohldienerei, kennen zu lernen.

Die im März stattgehabte Ausstellung des Gastmahls hatte an der allgemeinen Sachlage nichts geändert. Die Stimmung, wie sie in der Wiener Presse zum Ausdruck kam, war zwar etwas weniger gehässig und feindselig, als der Amazonenschlacht gegenüber, im Ganzen aber war sie doch *gegen* das Werk gerichtet gewesen.

Nachdem Feuerbach die für ratsam erachteten Uebermalungen am Amazonenbilde beendigt hatte, gelangten beide Gemälde in Sachses Salon in Berlin zur Ausstellung. Auch Feuerbach selbst begab sich dahin, um sich persönlich von der günstigen Aufstellung zu überzeugen und die allgemeine Wirkung der Bilder am Orte zu verfolgen. Daß sie schweigend empfangen und ebenso verabschiedet wurden, war ihm nach seinem eigenen Eingeständnis empfindlicher gewesen, als die stürmische Ablehnung, die ihnen in Wien widerfahren war. Indessen besann man sich in Berlin fünf Jahre später bekanntlich eines Anderen und erwarb das Gastmahl für die National-Galerie.

In Wien hatte mittlerweile die Schulausstellung an der Akademie stattgefunden und die Klasse Feuerbachs über alle anderen einen nach jeder Richtung hin entscheidenden Sieg davongetragen. Ein höchst anerkennendes Schreiben aus dem Ministerium war die unmittelbare Folge. Daß seinem Schüler Hynais bei Gelegenheit der Preisverteilung das große Kaiserstipendium zuerkannt wurde, verdankte dieser Feuerbachs entschiedenem Auftreten in den Sitzungen des akademischen Kollegiums. Ein Beweis, *daß wo der Erfolg* für ihn sprach, er auch der *Sicherheit* nicht entbehrte. In schleppendem Tempo schienen seine eigenen Angelegenheiten sich abspielen zu sollen. Bei den Verhandlungen, die seiner Berufung nach Wien vorausgingen, waren ihm, wie bekannt, eine Reihe von Monumentalaufträgen in Aussicht gestellt worden. Es handelte sich um Aufgaben, die nicht allein für Feuerbach selbst, sondern auch für seine Schule eine so großartige Perspektive in die Zukunft eröffneten, als sie nur jemals in einer Kunst-

Epoche stattgefunden haben. Als die nächsten, dabei in Betracht kommenden Bauten waren das Akademie-, das Parlaments- und das Universitätsgebäude in Aussicht genommen.

Die nach Feuerbachs Amtsantritt endlich nach Jahresfrist von Seiten des Ministeriums eingeleiteten Verhandlungen beschränkten sich indessen auf die Ausführung der Deckenbilder für den glyptischen Saal des neuen Akademiebaues. Differenzen, die sich in Rücksicht auf die Preisfrage einstellten, verschleppten die endgiltige Entscheidung nochmals bis in den Dezember des Jahres 1874 hinein, um schließlich zu einem für den Künstler nicht eben sehr günstigen Uebereinkommen zu führen.

Wenn ich recht unterrichtet bin, einigte man sich auf die Gesamtsumme von fünfundvierzigtausend Gulden, unter der Bedingung eines Vorschusses von zehntausend Gulden. Im Ganzen wenig mehr als die Hälfte des Preises, den Feuerbach ursprünglich gefordert hatte. „Der hinkende Bote kommt nach"; heißt es in seinem Bericht an die Mutter. „Auf meine Berechnung folgte das Angebot eines Preises, welcher denjenigen eines Makartschen Bildes nicht erreicht, und es handelt sich hier um nahezu hundert überlebensgroße Figuren auf neun Bilder verteilt. Nehme ich an, so bin ich in drei Jahren ein ruinierter Mann, wenn ich überhaupt noch lebe. Lehne ich ab, so lege ich ein Armutszeugnis ab. Sie werden sagen, daß ich der Aufgabe nicht gewachsen bin. Noch bin ich nicht entschlossen. Einerlei! Einstweilen gehe ich in die Ferien nach Rom."

An den Verzicht auf den Auftrag, an welchem seine ganze Seele hing, hatte Feuerbach wohl keinen Augenblick im Ernste gedacht. Noch vor seiner Abreise nach Rom unterzeichnete er den Vertrag.

Leider sollte sich unmittelbar an diesen Vertragsabschluß, in Folge unerhörter Forderungen seitens der Steuerbehörden, für Feuerbach eine Kette der peinlichsten Widerwärtigkeiten knüpfen. Vorgänge, so erzählt er selbst, bei welchen er sich so ungeschickt benommen zu haben scheine, daß man ihm nachträglich das Schlimmste erzeigte, was man einem ehrlichen Manne zufügen kann, indem man ihn für geisteskrank ausgab.

Dieser unerquickliche Konflikt wurde schließlich vom Fiskus mit Zurücknahme seiner Forderung beendigt. Was diesen Zwischenfall für Feuerbach zu einer Quelle der heftigsten Aufregungen machte, war der Umstand, daß die äußeren Schwierigkeiten, mit denen der Künstler, um diese Zeit zu kämpfen hatte, in bedrohlichster Weise gesteigert wurden. Lief doch die Rechnung bei ihm, statt vorwärts in die Zukunft, zunächst immer noch mit ansehnlichen Posten rückwärts in die Vergangenheit. Ein erheblicher Teil des zu gewärtigenden Vorschusses auf das Deckenwerk

mußte unweigerlich, als weitere Abschlagszahlung, an das Frankfurter Bankhaus entrichtet werden. Die gleichzeitige Einbuße einer Summe von der Höhe der fraglichen Steuerforderung, würde Feuerbach einfach außer Stand gesetzt haben, die übernommene gewaltige Aufgabe überhaupt in Angriff zu nehmen. Die Angelegenheit war somit für ihn wieder einmal zu einer Frage um Sein oder Nichtsein geworden.

Feuerbach führt, soweit er in der Angelegenheit gefehlt haben sollte, zu seiner Entschuldigung an: „Körperlich war ich allerdings angegriffen und insofern reizbarer und aufgeregter, als es für meine Stellung heilsam war. So Etwas pflegt indeß leidenschaftlichen, künstlerisch begabten Naturen zuweilen zu begegnen, auch ohne Verrücktheit, es müßte sonst ein guter Teil unserer Kunstelite ins Irrenhaus gehören."

„Man denke sich: Nahezu siebenzehn Jahre in Rom, dem ruhigen und stillen, für ideale Schöpfungen fruchtreichsten Boden der Welt, in Einsamkeit und unumschränkter Freiheit, ferne vom Tagestreiben des modernen Lebens, den Kopf erfüllt von Götterbildern und poetischen Kombinationen — und nun plötzlich in die bunteste und bewegteste der modernen Weltstädte gestürzt — nicht als harmloser, genußfähiger Zuschauer, sondern als pflichtmäßig betrauter Berufsmann, in einer absonderlich schwierigen Stellung, fremd, unerfahren, mit einem ungeduldigen, leicht verletzlichen Naturell begabt!"

Gewiß, die in diesen inneren Widersprüchen liegenden Schwierigkeiten waren groß und nur in einem großen künstlerischen Erfolge Feuerbachs hätten sie sich lösen können. So verwirrten sich gleich von Anfang alle Fäden und man begreift vollkommen, wie er in Rom eingetroffen, aufatmend in den Ruf ausbrechen konnte: „Gottlob, ich stehe nach häßlichen Kämpfen wieder auf meinem Boden, ein zweiter Antäus. Der Erste hatte wenigstens einen Herkules, der ihn erwürgte; ich verblute mich an Nadelstichen, gegen die ich mich nicht wehren kann." „Ich bin wie ein anderer, zerschlagener, jedoch berühmterer Wandersmann, schlafend, zwar nicht in Ithaka, aber in Rom angekommen. Es ist mir, als wäre ich nie fort gewesen und ich freue mich, durch die zwei Jahre in Wien nichts eingebüßt zu haben von dem, was mir als festes Eigentum in der Seele liegt."

„In Wahrheit genügen stets nur wenige Tage, um mein ganzes Wesen zu verändern. Ich bin mir über Vieles klar geworden, was mich bis jetzt dunkel bedrängte. Es ist wie ein stiller Friede über mich gekommen. Ich habe die Bitterkeit des letzten Jahres schon verschmerzt. Ohne Opfer geht es in meiner Kunst nicht ab und ich bin bereit Opfer zu bringen bis an das Ende, wenn ich *sie* nur rein erhalten kann."

Am Ostersonntag 1875 schreibt Feuerbach noch einmal aus Rom: „Es ist herrliches Frühlingswetter. Ich arbeite bei offenen Fenstern, durch welche Lorbeer, Platanen, Aloe und immergrüne Eichen herein sehen. Ich selbst bin um zehn Jahre jünger geworden. Ein so heiteres, stilles Glücksgefühl habe ich kaum je gekannt. Gott sei Dank, ich bin wieder Künstler."

Bald hierauf kehrte Feuerbach, innerlich wie neugeboren, nach Heidelberg zurück und verbrachte den Rest seiner Sommerferien zusammen mit seiner Mutter in Schonach bei Tryberg im badischen Schwarzwald.

Die Familie Eisenlohr, in deren Kreis, wie wir von Baden-Baden her wissen, Feuerbach gern und viel verkehrt hatte, befand sich bereits daselbst, um hier den Sommer zu verbringen.

Es liegt mir in einem Briefe eine Schilderung dieses Landaufenthalts vor. Ich entnehme demselben die nachfolgende Stelle:

„Wir trafen gleich zu Anfang die alten Bluntschlis aus Heidelberg, mit zwei ihrer Töchter, die sich von unsern Karlsruher Damen durch einen ungewöhnlichen Grad von Bildung unterschieden. Als Feuerbachs durch diese hörten, wir seien hier, kamen auch sie, Mutter und Sohn, und der Freuden, Possen und Maskeraden nahm es nun kein Ende; gute und schlechte Witze folgten sich Schlag auf Schlag. Feuerbach war sehr liebenswürdig und herzlich und gleich wieder auf dem alten vertrauten Fuß mit mir. Er fühlt, daß ich ihn lieb habe, darum kann ich auch Alles mit ihm reden, was Andere nicht leicht wagen dürfen."

An Geist und Körper erfrischt und gekräftigt kehrte Feuerbach, nach kurzem nochmaligen Aufenthalt in Heidelberg, zum Wiederantritt seines Amtes nach Wien zurück.

Hier war inzwischen der Bau der neuen Akademie unter Dach und Fach gelangt. Oberbaurat Hansen führte Feuerbach persönlich bis zum Giebel darin umher und zeigte ihm im Rohbau den für das Deckenwerk bestimmten Raum und die Abteilung, die er hoffte, ihm bis zum Spätjahr als Atelier anweisen zu können. Der Raum erwies sich groß genug, um das Hauptdeckenwerk darin in Angriff nehmen zu können.

Ueber den Eindruck den Feuerbach vom glyptischen Saal empfangen, in welchem sein Deckenwerk dereinst wirken sollte, äußert er sich: „Der Saal ist schön; dreißig Marmorsäulen, nicht zu hoch, nicht zu niedrig, intim und prächtig zugleich. Man kann sich nichts harmonischeres denken."

Weniger erfreut äußert er sich über Hansens, bei derselben Gelegenheit

erteilten Rat, einstweilen, bis zur Vollendung des großen Ateliers, mit der Ausführung der kleineren Deckenbilder den Anfang zu machen. „Ich möchte es eigentlich nicht," schreibt er mit Beziehung darauf an seine Mutter, „weil das große Mittelbild den Maßstab für den Rest geben sollte; wenn es aber nicht anders geht, so muß ich mich fügen." Sein zukünftiges Werk steigt dabei unwillkürlich im Geiste vor ihm auf und er gedenkt desselben mit den Worten: „Mein Mittelstück ist glücklich erdacht. Wenn es mir gelänge, wollte ich gerne sterben; es wäre genug für ein Menschenleben."

Indessen es hatte mit dem für Spätjahr 1875 in Aussicht gestellten großen Atelier noch am Schlusse des Jahres gute Weile, so daß Feuerbach sich wohl oder übel schließlich veranlaßt sah, Hansens Rat doch zu befolgen und an die Ausführung der kleineren, für die eine Hälfte der Decke bestimmten vier Nebenbilder zu schreiten. Es handelte sich dabei um den gefesselten Prometheus mit den klagenden Okeaniden, und die Einzelgestalten von Uranos, Gäa und Venus. Außerdem galt es, Amazonenschlacht und Gastmahl, die aus Berlin zurückgelangt waren, für die im darauffolgenden Jahre 1876 geplante große internationale Kunst- und Gewerbeausstellung in München neu zu überarbeiten. Die Bilder hatten mancherlei Schaden gelitten, so daß sie der Restaurierung bedurften. Weitere Retouchen mochten dem inneren Bedürfnis des Künstlers entsprechen. Genug der Aufgaben, um sie ihm zuweilen als zuviel erscheinen zu lassen, besonders da er doch zu Zeiten den Eindruck empfing, als machten sich die Wirkungen des ungewohnten nordischen Klimas in seinem Befinden geltend. Schon im Sommer 1874 schrieb er: „Das Lästigste in Wien ist für mich jetzt nur der unaufhörliche Sturmwind und Straßenstaub, der mir Beschwerden verursacht." Mit der Zeit werden ebenso Klagen über die Beschwerlichkeiten des Winters laut. Hatten ihn doch siebzehn Jahre Aufenthalts in Italien zum halben Südländer gemacht. Auch die Ueberanstrengungen in seinem Amte machten sich fühlbar. Vor Allem waren es die langwierigen, zeitraubenden Fahrten nach den zerstreut und weit auseinander liegenden Schülerateliers, die ihm während der kalten Jahreszeit empfindlich zusetzten. Doch war es nicht das körperliche Mißbehagen allein, was auf seine Stimmung drückte. Aerger gesellte sich hinzu. Es lagen mehr als deutliche Anzeichen vor, daß ein neuer Akt in dem von seinen Gegnern unablässig betriebenen Verfolgungs-, oder richtiger ausgedrückt, Vertreibungswerk in Scene gesetzt werden sollte. Zwar erscheint der Plan Feuerbach „zu dumm und unerträglich," als daß er brieflich darauf eingehen möchte, „aber immerhin," meint er, „dürfte derselbe seinen Zweck erreichen". Indessen diese Dinge waren zu überwinden; es waren Ausbrüche und Aus-

sprüche augenblicklicher Verstimmungen, die mit den Ursachen wechselten und vorüber gingen — — was schwerer als alles dies wog, und das Jahr 1876 zu einem für Feuerbach geradezu unheil- und verhängnisvollen machte, war, daß seine sonst eiserne Gesundheit thatsächlich einen Stoß erlitt, von dem er sich nie mehr vollständig zu erholen vermochte.

Nach Feuerbachs mündlicher Erzählung hatte er sich am Begräbnistage Führichs,[1] bei den Besuchen in den Ateliers seiner Schüler verspätet. Er hatte sich vergeblich nach einem verfügbaren Wagen umgesehen und war zu guterletzt gezwungen gewesen, den Weg nach dem Friedhof zu Fuß zurückzulegen. Er langte eben noch rechtzeitig zu den Trauerfeierlichkeiten an. Der Tag war rauh und stürmisch, und er selbst von dem raschen und weiten Gang erhitzt und außer Atem. So stand er, entblößten Hauptes, am Grabe, und kehrte heim, mit dem Gefühl ernstlich erkrankt zu sein. Leider achtete er des Uebels zu wenig und ging nach wie vor seiner Arbeit und den Obliegenheiten seines Amtes nach. Erst als er fühlte, daß der Kampf dagegen fruchtlos und das Leiden bedrohlicher Art werden könnte, verließ er Wien, um in Heidelberg Heilung zu suchen. „Einen Tag später vielleicht", heißt es in den Lebensaufzeichnungen, „und ich hätte meinen Einzug in das Wiener Hospital gehalten. Es hatte sich Gelenkrheumatismus und eine schleichende Lungenentzündung ausgebildet und ich erreichte die Heimat als todtkranker Mann."

Wenige Tage zuvor hatte Feuerbach aus Wien nach Hause berichtet: „Vorgestern waren alle Schüler bei mir, um die neuen Arbeiten zu sehen.[2]) Wie glücklich könnten wir sein, wie schön wäre die Welt, wenn — — —
— —
Gesundheit total alteriert. Ich reise in den nächsten Tagen. Wahrscheinlich 1. April. Werde wohl nicht nach Wien zurückkehren. Erschrick nicht über mein Aussehen. Es wird bald besser werden."

Feuerbachs Leben hatte in der That in höchster Gefahr geschwebt. Nach sechzehnstündiger Fahrt war er in hochgradigem Fieber in Heidelberg eingetroffen und mußte nach überstandener Krisis sieben Wochen liegen, um sich nur einigermaßen zu erholen. Es war mehr als zweifelhaft, ob er je wieder nach Wien zurückkehren könne. Die Heidelberger Aerzte waren geneigt das dortige Klima nicht nur als mörderisch für seinen Zustand,

[1]) Führich starb am 13. März 1876.

[2]) Der gefesselte Prometheus, Venus, Uranos und Gäa sind gemeint. Sie standen in der Untermalung, so wie Feuerbach sie hinterlassen, auf seinem Atelier im alten Akademiebau in der Johannesgasse.

sondern überhaupt als die Ursache seiner Erkrankung anzusehen. Unter solchen Umständen erachtete Feuerbach es für geboten, um die Enthebung von seinem Amte nachzusuchen. Es widerstrebte seinem Gefühl für Anstand, das Gehalt für seine Professur weiter zu beziehen, ohne die Gegenleistung, sei es für jetzt oder später, redlich gewährleisten zu können. Da man auf Seiten des österreichischen Ministeriums jedoch den lebhaften Wunsch hegte, die so glänzend erprobte Lehrkraft, wenn immer möglich, der Akademie zu erhalten, wurde das Entlassungsgesuch zunächst mit einer Urlaubserteilung für die Dauer eines Jahres beantwortet.

Feuerbach hat Wien nicht wieder betreten. Daß es mit seiner dortigen, kaum mehr als zweijährigen verheißungsvollen Lehrthätigkeit für immer sein Bewenden gehabt hat, bleibt unter allen Umständen tief zu beklagen und Feuerbach selbst hat es am meisten beklagt. Vielleicht, da das Ministerium einsichtsvoll genug war, an ihm fest zu halten, würde er sich, ohne die unselige Krankheit, doch allmählich in die Verhältnisse hineingelebt, und wohl auch die Wiener selbst sich schließlich an ihn gewöhnt, und „den Ausländer" in ihm vergessen haben. Feuerbach ist keineswegs blind für seine eigenen Unterlassungssünden. „Ich hatte", bekennt er offen, „viel zu lernen und viel zu vergessen, war des guten Rats bedürftig und leider ohne Neigung, denselben einzuholen oder zu befolgen. Ich kannte die Deutschen, Nord- und Südländer, die Italiener und Franzosen, aber das Wiener Leben war mir fremd; doch erschien es mir heiter, anregend — ich fand, oder ich glaubte Freunde zu finden, die Schule blühte. — Es hätte Alles gut werden können, wenn nicht kleinliche, häßliche Kämpfe mir den Boden geraubt hätten, ehe ich festen Fuß fassen konnte."

„Ich habe vollständig begriffen, daß ein Lessing oder Goethe in Oesterreich unmöglich gewesen wäre; selbst dem bescheidenen Grillparzer hat man den Lorbeer erst auf das Grab gelegt. Aber Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, die waren doch möglich?" „Es ist in Wahrheit eine Fülle von Kunsttalent hier vorhanden, auch für die bildende Kunst, nur daß diese letztere leicht in Nebendingen stecken bleibt. Stoffe, Meubles, künstliche Lichteffekte werden vorwiegend als Hauptsache behandelt. Für den Menschen, wie ihn Rafael und Michel Angelo empfunden haben, ist kein Verständnis vorhanden. Man glaubt in Wien Kunststil zu haben, weil man verschiedenen Stilen die Pforten öffnet und doch krankt man an gewissen altmodischen Traditionen, die weniger der Sache, als einem eingewurzelten Personenkultus angehören. Es existiert neben der Ueberschätzung mancher noch lebenden Koryphäen eine veraltete Konventionskunst, die sich in ihrer Unnatur von Geschlecht zu Geschlecht forterbt, ohne durch die Ver-

breitung weniger intensiv zu werden. Sie ist zur Zeit vorzugsweise in Wien heimisch und wie es eine „Grăcomanie" gibt, so möchte ich sie die Rahlomanie nennen. Sie nimmt neben dem Makartismus verhältnismäßig einen kleinen Raum ein und ist doch, wie ich leider aus Erfahrung weiß, ziemlich einflußreich."

„Eine ernste, auf große Anschauung im historischen Fach gegründete Richtung ist nicht vorhanden und ich darf nicht zweifeln, daß ich in solchem Sinne nach Wien berufen wurde. Mein erzwungener Abgang ist mir um so schmerzlicher, als ich aus Erfahrung weiß, wie sehr die dortige Künstlerjugend, bei unleugbarer Begabung, gerade einer solch' strengen gesetzmäßigen Anleitung zugänglich ist. Ich hatte gehofft allmählig in meinen Beruf hineinzuwachsen und das zu leisten, was man von mir erwartete. Es sollte nicht sein; das Verhängnis war in Sicht!"

Die Lehrthätigkeit Feuerbachs mußte unter solchen Umständen in ihren Wirkungen gleichsam im Sand verlaufen. Auch seine eigentliche schöpferische Thätigkeit mußte ihrem rein äußerlichen Umfange nach, gegen das durchschnittliche Ergebnis früherer Jahre bemessen, eine merklich verringerte sein. Beides lag in der Natur der Dinge.

Das Arbeitserträgnis während seines zweijährigen Aufenthaltes in Wien, faßt Feuerbach in Kürze dahin zusammen: „Bis zum Schluß des Jahres 1875 war ich beschäftigt, meine Bilder, Amazonen und zweites Gastmahl, für die Ausstellung in München vorzubereiten, desgleichen malte ich die erste Skizze zum Titanensturz[1]) und brachte die vordere Gruppe der Deckenbilder, Prometheus, Venus, Gäa und Uranos auf einen ziemlichen Grad der Vollendung."[2])

Vergessen ist in dieser Aufzählung das Selbstporträt, das sich in der Münchener Pinakothek befindet.

Wir unterlassen es, auf die genannten Deckengemälde an dieser Stelle schon näher einzugehen. Die Besprechung erfolgt später, im Zusammenhang mit dem großen Titanenbilde. Wir kehren zunächst zur Person des Künstlers zurück.

---

[1]) Im Besitz der neuen Pinakothek in München.

[2]) Sämtlich Eigentum der k. k. Akademie in Wien.

Dreizehntes Kapitel.

Nürnberg — Venedig. — Das Kaiser Ludwigsbild.

Gegen alle Voraussicht rasch hatte sich Feuerbach in Heidelberg erholt, sodaß nicht nur jede unmittelbare Gefahr beseitigt, sondern auch die für Juni 1876 fest beschlossen gewesene, und in Allem vorbereitete Uebersiedelung nach Nürnberg ausgeführt werden konnte. Wie sehr sein Zustand aber noch Schonung erheischte, bewies der Umstand, daß sich bei dieser Gelegenheit ein erneuter, wenn auch gelinderer Krankheitsanfall einstellte. Feuerbach war infolge dessen genötigt, sich zu Verwandten in Ansbach zu begeben, bis in Nürnberg Alles zu seiner Aufnahme bereit sein würde. Doch auch diesmal erholte er sich in Kurzem so weit, daß ein Landaufenthalt in Streitberg in der fränkischen Schweiz möglich wurde.

Nach fünf Wochen verließ er diesen Ort so gekräftigt, daß er seine Absicht, baldmöglichst nach dem Süden aufzubrechen, ohne jede Gefahr Ende September verwirklichen konnte. Diesmal war jedoch Venedig, nicht Rom, als Ziel für den Winter in Aussicht genommen.

In München hatte inzwischen längst die Eröffnung der großen internationalen Kunst- und Industrieausstellung stattgefunden. Feuerbach hatte von sich aus nur die Amazonenschlacht und das Gastmahl eingesandt. Von der Stuttgarter Galerie war aber noch die Iphigenie eingelaufen; außerdem aus Münchener Privatbesitz — auf besonderes Betreiben einiger Komitémitglieder — das Aretinobild und ein weiblicher Studienkopf aus den sechziger Jahren für die Ausstellung ausgewirkt worden.

Amazonenschlacht und Gastmahl hatten in München dasselbe Schicksal, wie Medea und das Urteil des Paris sechs Jahre zuvor auf der Ausstellung in Berlin. Sie hingen auch im Glaspalast in höchster Höhe. Vergebens bat Feuerbach, die Bilder entweder umzuhängen, oder sie zurückzusenden. Sie blieben — angeblich wegen Mangel an Platz — wo sie waren.

Mit dem Platzmangel mochte es ja wohl seine Richtigkeit haben, denn die schönsten Wandflächen in Gesichtshöhe und im besten Lichte, dienten zur Schaustellung von Tapetenmustern.

Die Ausstellung zu besuchen, machte Feuerbach auf der Fahrt nach dem Süden Halt in München. Unterm 27. September 1876 schrieb er von dort an die Mutter: „Meine Bilder hängen haushoch und wirken wie kleine Salonlandschäftchen. Man kann wenig von ihnen sehen und das ist das Beste von der Sache. Auf der Galerie gegenüber steht man in Turmhöhe. Wer schwindelfrei ist, kann die beiden Gemälde unter sich sehen, in einer Entfernung, die — mit einiger Uebertreibung — vielleicht halb so groß ist, als diejenige von der Rosenau bis zum Spittler Thor.[1]) Dem Agathon geräth die Spitze einer Pyramide von Wiener Glaswaren zwischen die Beine. Es macht nichts; für den Raum sind die Bilder ja eine ganz leidliche Dekoration. Für sich selbst können sie überhaupt nur wirken, wenn man ihnen in Augenhöhe gegenübersteht."

Bei der Verteilung der Ehrenpreise schien diesmal das Bewußtsein — um nicht zu sagen das Gewissen — der Juroren doch dunkel von dem Gefühl bedrängt zu sein, es gehe nicht an, Feuerbach abermals ohne Auszeichnung zu lassen; aber man hatte sich zu helfen gewußt. Man war darüber einig geworden, er sollte, und zwar mit der großen goldnen Medaille bedacht werden, aber bei Leibe nicht für Amazonenschlacht oder Gastmahl, auch nicht für die Iphigenie. Wozu hatte man sich denn so dringend das Aretinobild, und so ganz besonders den Studienkopf ausgebeten? Indem man statt jener späten, diese frühe Arbeit in hervorragender Weise auszeichnete — sie war von allen ausgestellten die wenigst bedeutende — wahrte man sich auf der einen Seite den Schein der Gerechtigkeit und verurteilte andrerseits doch zugleich den Künstler in seinen neuesten großen Schöpfungen. Erfolgte doch die Prämiierung, selbst des Studienkopfes, unter dem ausdrücklichen Vorbehalt, man würde vorgezogen haben an Stelle seiner den Pietro Aretino, das frühe Jugendwerk des Künstlers auszuzeichnen, wenn dies nach den Ausstellungsstatuten zulässig gewesen wäre.[2]) Aretino, der geschmäht und mißachtet, fünfzehn Jahre lang alle Ausstellungen Deutschlands durchwandert hatte, bis er einen Herren fand! War man inzwischen in der Erkenntnis seines Wertes fortgeschritten? Ehrte man das Bild aus redlicher Ueberzeugung? Oder bediente man sich seiner nur, um den jungen Feuerbach gegen den fertigen Meister auszuspielen, der Allen unbequem war? — Die alte und ewig neue Geschichte vom Genius, über den die Mittelmäßigkeit zu Gericht sitzt.

---

[1]) Feuerbachs Wohnung in Nürnberg befand sich in der Rosenau.

[2]) Nach den Statuten konnte kein Bild prämiiert werden, das über 20 Jahre alt war.

Wohl unmittelbar nach Feuerbachs Ankunft und ersten Umschau in Venedig sind, als Nachklang dieser seiner jüngsten Erfahrungen die nachfolgenden Worte niedergeschrieben: „Heute Morgen habe ich ganz allein eine Stunde vor der Assunta gesessen. Es würde unnütz sein, auszusprechen, was mir durch die Seele ging. Das Herz schwoll mir auf, als ich meine Vergangenheit überschaute. Ich brauchte nicht als Künstler, sondern nur als Mensch zu empfinden. Venedig ist das alte. Es sind zwanzig Jahre dahin. Mir ist es wie ein Traum."

Die Berichte bis zum Schlusse des Jahres lauten im Großen und Ganzen vorwiegend hoffnungsvoll. Feuerbach fühlte sich verhältnismäßig sehr wohl; nur bei jähem Witterungswechsel meldeten sich die Nachwehen der Krankheit. Ueber deren Charakter und Bedeutung war er vollkommen unterrichtet. Er wußte, sein Zustand forderte zunächst noch die größte Vorsicht und Schonung. Diese zu üben war er aufs Aengstlichste beflissen. Sein Glaube, der ihn bis jetzt in allen Fährlichkeiten des Lebens begleitet und gestärkt hatte, der Glaube, gefeit zu sein, solange er gewisse Dinge auszusprechen noch nicht Zeit und Gelegenheit gefunden hatte, war zwar durch die Krankheit etwas erschüttert worden, aber trotzdem noch mächtig in ihm. Mehr als einmal schon war er aus unmittelbarer Todesgefahr, wie durch ein Wunder, unversehrt hervorgegangen, warum nicht auch aus dieser? Sein Tagewerk war noch nicht erfüllt und abgeschlossen: Der große Deckencyklus für Wien — zum allermindesten das Mittelstück, der Titanensturz — mußte, bevor es zu scheiden galt, vollendet sein.

Milde Spätherbsttage thaten ein Uebriges, seine körperliche Kraft und mit ihr seine innere Zuversicht zu steigern. Mehr und mehr meldeten sich denn auch die Anzeichen der wiederkehrenden Arbeitslust. Ihre erste Frucht entstand Ende Oktober. Es war der Entwurf zu dem in der National-Galerie in Berlin befindlichen, unter dem Namen Konzert oder auch Quartett bekannten Gemälde.

Weniger günstig schien der Zustand sich bei Beginn des Jahres 1877 anzulassen, so daß sich seiner vorübergehend eine große Mutlosigkeit bemächtigte. Es bedurfte abermals des Eintritts der wärmeren Jahreszeit, bis Kräfte und Stimmung sich wieder soweit hoben, daß er ernstlich an die Vorbereitungen herantreten konnte, welche einem Werke von dem gewaltigen Umfang des Titanensturzes voranzugehen hatten. Die wichtigste Frage dabei war, ob die Ausführung in Rom oder in Venedig geschehen sollte.

Um die Entscheidung zu treffen, hatte er sich auf den Weg nach Rom begeben, wo er zugleich seine dortigen Angelegenheiten zu ordnen gedachte.

Aber infolge Eintritts plötzlicher Kälte verlor er schon in Bologna den Mut zur Fortsetzung der weiten Reise und kehrte zunächst wieder nach Venedig zurück. Da es ihm hier für größere Unternehmungen noch an einem eigentlichen Atelierraum fehlte, führte er zur Befriedigung seiner erwachten Arbeitslust eine Reihe von Aquarellen aus. Es sind sieben Blätter; das ganze Ergebnis des Winters 1876 auf 1877. Das erste stellt das Begräbnis eines Hofnarren dar, dessen einziges Geleite aus dem alten Mütterchen des Narren besteht,[1]) das zweite eine Versuchung des heiligen Antonius;[2]) ein drittes Blatt eine weitere Jugendreminiscenz — die Wiederholung vom Tod des Pietro Aretino.[3]) In der Conception jedoch stehen beide gegen die Jugendwerke an Frische und Kraft zurück. Es folgt der erste ausgeführtere Entwurf zum Konzert,[4]) ein Blatt von einem entzückenden Farbenreiz; ferner drei zu demselben gehörige Architekturstudien aus dem Dogenpalast.[5])

Mit dem Eintritt des eigentlichen Frühjahrs zog es Feuerbach mit Macht nach seinem neuen Heim in Nürnberg, wo er unterm 28. Mai 1877, im Ganzen in gutem Wohlsein eintraf.

Auf Seite 141 des Vermächtnisses bringt Feuerbach unter der Aufschrift „Nürnberg 1877" die Sprache auf die Motive, welche den Wegzug von Heidelberg nach Nürnberg herbeiführten. Lebhaft bricht er in die Frage aus:

„Weßhalb wir Heidelberg verlassen haben?"

„Weil ich ein leidenschaftliches und wie ich glaube, berechtigtes Verlangen empfand, mich in einen andern, meiner Kunst günstigeren Boden zu verpflanzen. Wien und die Professur kann vor der Hand, um meiner zerrütteten Gesundheit willen nicht in Rechnung kommen."

„Ich strebte nach dem, doch immer noch künstlerisch angehauchten Baiern und da ich aus verschiedenen Gründen nicht nach München wollte, so lag das alte Nürnberg, an das mich liebe Jugenderinnerungen knüpften, am nächsten. Daß meine Mutter sich dem anschloß, was für meine Kunst das Förderlichste erschien, war ihr natürlich."

„Leicht wurde uns der Schritt wahrlich nicht. Heidelberg war ein Vierteljahrhundert hindurch unsere Heimath gewesen und es sind wehmüthige

---

[1]) Besitzer Herr A. O. Mayer in Hamburg.
[2]) Eigentum der k. Pinakothek in München.
[3]) Besitzer Großherzog von Oldenburg.
[4]) Im Besitz der Gemäldegalerie in Karlsruhe.
[5]) Besitzer Herr O. A. Meyer in Hamburg.

Gedanken, die mit den Bildern von Wald, Schloß und Neckar in der Erinnerung auftauchen. Natur, stille Poesie, angeregte Geistesluft und Freunde, wie man sie nur einmal im Leben besitzt!"

„Haben wir wohlgethan, dies Alles zu verlassen?"

„Ich glaube ja. Noch mehr, ich glaube, wir hätten es früher thun sollen. Baden war leider für mich ein verlorener Boden. Weshalb bleiben? Länger bleiben, weil wir zu lange geblieben waren? Wie dem sei, geschehen ist geschehen, und den Erfolg muß die Zukunft entscheiden."

Diese Entscheidung ließ nicht lange auf sich warten. Es konnte wohl als ein verheißungsvolles Anzeichen für das Ersprießliche des Entschlusses gelten, daß Feuerbach alsbald nach seiner Wiederkehr nach Nürnberg ein großer monumentaler Auftrag begrüßte. Die dortige Handelskammer betraute ihn mit der Aufgabe der Ausschmückung einer Wand ihres Sitzungssaales im neuerbauten Justizpalast. Außerdem ward ihm von einer Nürnberger Familie die Ausführung eines lebensgroßen Bildnisses ihrer beiden Kinder, eines Knaben und eines Mädchens übertragen.

Ein weiterer offizieller Akt der Auszeichnung erfolgte von der jüngeren Künstlerschaft Nürnbergs, die ihn durch eine Abordnung aus ihrer Mitte in den Mauern ihrer Vaterstadt feierlich begrüßte. Sie lieh dabei dem Wunsch und ihrer Hoffnung Ausdruck, daß der Meister ihren Bestrebungen sein Interesse und seine Teilnahme zuwenden werde. Er fand Freunde und warme, ernstbafte Verehrer seiner Kunst; in seiner Wohnung an der Rosenau, mit ihrem entzückenden Ausblick auf Burg und Thor, Graben und Anlagen, besaß er ein Heim, ganz nach seinem Herzen. Wäre die Krankheit nicht gewesen, die immer wieder von Zeit zu Zeit über Alles ihren Schatten warf, so hätte er sich wohl glücklich fühlen können. Nicht, als ob in seinem Zustand eine Verschlimmerung eingetreten wäre. Die Besserung war thatsächlich im Fortschreiten begriffen; die Arbeitsstimmung steigerte sich in einer Weise, daß nicht allein das Kinderdoppelbild, sondern außer diesem auch noch ein neues Bildnis seiner Mutter zu Ende reifte. Aber gelegentliche Anwandlungen von körperlichem Unbehagen ließen doch das volle Gefühl der Sicherheit nie ganz aufkommen.

Von den genannten zwei Nürnberger Porträtwerken gehört, was Feinheit der Auffassung und durchgeistigte Innigkeit des Ausdrucks betrifft, das Bildnis der Mutter zu den liebenswürdigsten Arbeiten des Meisters. Der Wunsch, von ihr, als dem Wesen, das er mehr wie jedes Andere verehrte, der Welt ein würdiges Abbild zu hinterlassen, hatte ihm bei der Arbeit die Hand geführt. Es ist von der anspruchlosesten Schlichtheit und Ruhe in Haltung und Vortrag, wenn auch nicht eigentlich durchweg, vollendet.

Die Besorgnis, das in guter Stunde glücklich Erreichte durch ein Mehr der Ausführung möglicherweise zu gefährden, ließen ihn zögern, nochmals Hand an das Bild zu legen.[1])

Weniger anziehend und als Porträtwerk weniger hervorragend, ist das Bildnis zweier Kinder.[2]) Die beiden Gestalten, Knabe und Mädchen, sitzen in einfacher Stellung im Freien. Grün und Blumen bilden ihre Umgebung. Nichts stört in dieser Beziehung den gefälligen Eindruck. Aber eine fast ans Harte und Leere streifende Art der Formgebung, ein kühlgrauer, überlichter Grundton, mit einem Worte, eine gewisse Stimmungslosigkeit beeinträchtigt die Wirkung des Bildes. Der Künstler ist auch hier wieder vollständig im Bannkreis monumentaler Vorstellungen befangen, d. h. von dem Bestreben beherrscht, mit möglichst knappen Mitteln aus der zufälligen menschlichen Erscheinung das schlechtweg Notwendige, künstlerisch Wesentliche im Sinne des Stilvoll-Einfachen herauszulösen. Dies führte ihn über die bescheidene Natur seines Gegenstandes hinaus. Das Porträtbild, das nicht als Träger einer, außerhalb seines Rahmens liegenden Idee, sondern als der künstlerische Widerschein einer ganz bestimmten, in sich abgeschlossenen und auf sich selbst beruhenden Persönlichkeit wirken soll, verlangt ein gewisses liebevolles und näheres Eingehen in die Zufälligkeiten der Erscheinung. Möglich aber auch, daß der Künstler für eine solche Arbeit durch das gleichzeitige unruhige und wachsende Verlangen nach einer ihn endlich voll und ganz ausfüllenden Thätigkeit, wieder der geeigneten Stimmung und Sammlung beraubt wurde. Durch seinen diesmaligen unfreiwillig langen Aufenthalt in Nürnberg war Feuerbach angeregt worden, die Niederschrift

Bildnis der Mutter Feuerbachs.

[1]) Das Portrait ist im Besitze des Herrn Justizrats Dr. Heydenreich, k. Advokat in Bayreuth.

[2]) Eigentum der Familie Berolzheimer in Nürnberg.

seiner, im Frühjahr 1876 in Heidelberg begonnenen Denkwürdigkeiten aus seinem Leben fortzusetzen. Er thut es mit der Bemerkung: „Ich werde mich kurz fassen, um meiner erzwungenen schriftlichen Liebhaberei — arbeiten kann ich nicht — keine Zeit zu gönnen in Tagebuchseligkeit auszuarten, die ich hasse."

Wie wir wissen, sind die Aufzeichnungen Bruchstück geblieben, da es ihn zwischenhinein zum Aufbruch nach dem Süden, d. h. zur Arbeit trieb. Mancherlei, was ihn beunruhigte, bedurfte außerdem der Lösung. Es galt zuvörderst einen Arbeitsraum zu beschaffen, der den außergewöhnlichen Größenverhältnissen der zwei Monumentalaufträge entsprach.

Da hiefür Venedig — mit seinen vielen halb- oder kaum bewohnten Palästen — weit günstigere Aussichten bot, als Rom, die nunmehrige Hauptstadt Italiens, mit seinem verteuerten Grund und Boden, war Feuerbach von Nürnberg mit der Absicht aufgebrochen, sich für die Dauer in der geliebten Lagunenstadt einzurichten.

Sein Weg führte ihn über München. Aussehen, wie körperliches Befinden ließen in keiner Weise erraten, welch eine schwere Krisis er überstanden hatte. Auch geistig fühlte er sich vollkommen frisch und zu erneuter Thätigkeit angeregt, obschon das Schicksal der Amazonenschlacht und des Gastmahls wenig Aufmunterndes für ihn haben konnte. Beide hatten inzwischen ohne einen greifbaren Erfolg halb Deutschland durchwandert und eben ihren Weg ins Ausland, nach Gent, genommen. Allerdings handelte es sich gegenwärtig um bestellte Arbeiten; allein sie gewährten dem Künstler keine wesentliche Erleichterung; denn nach seiner Schätzung reichte der für den Nürnberger Auftrag ausgesetzte Preis eben hin, den nötigen Lebensunterhalt und die sich an die Herstellung des Bildes knüpfenden hohen Auslagen zu decken. Trotzdem blickte er guten Mutes in die Zukunft und gerade des Nürnberger Auftrags gedachte er ausdrücklich als einer heitern Aufgabe, die ihm zu ganz besonderer Freude gereiche. Das Bild stand auch, nach Allem zu schließen, offenbar bereits fertig vor seinem geistigen Auge. Nur so wird die Zuversicht erklärlich, mit der er die Vollendung eines Werkes von so ungewöhnlichem Umfang wie das Kaiser Ludwigsbild, nicht allein für den Sommer kommenden Jahrs in Aussicht stellen, sondern die Durchführung auch thatsächlich einhalten konnte.

So gestimmt trat Feuerbach folgenden Tags die Weiterreise nach dem Süden an.

In Venedig hatte es wirklich nicht schwer gehalten, zu finden, was er suchte. Es gelang ihm „ein verlassenes Gartenhaus, sehr hübsch in einem verwilderten Orangen- und Rosengarten gelegen", zu ermitteln, aus dem sich

mit Leichtigkeit ein, wenigstens für den Nürnberger Auftrag, ausreichendes Atelier herstellen ließ.

Kaum sechs Wochen nach seinem Eintreffen in Venedig, konnte er auch schon an seine Mutter berichten, daß das Kaiser Ludwigsbild bereits in fertiger Untermalung in seinem Atelier in Venedig stehe, er selbst sich aber zur definitiven Regelung seiner Angelegenheiten nach Rom begeben werde.

Auf der Reise dahin schreibt er aus Bologna: „Wohlthuend ist mir die klösterliche Stille in dem alten Kulturland Italien, gegenüber dem fieberhaften Getriebe in unseren modernen Bildungsstätten, wo jedes Piephuhn krähend versichert, daß es sich demnächst in einen Adler verwandeln werde."

„Ich komme soeben von der heiligen Cäcilie. Das Bild ist unsagbar schön in Form und Seelenausdruck. Die umherliegenden Instrumente sind von Johann von Udine im Geiste des Meisters gemalt. Wie beschämt eine so tiefe Seelenversenkung unsere selbstgefällige Epoche."

Und wieder von Florenz aus: „Ich schicke freundliche Grüße. Heute Nacht fahre ich nach Rom. Ich habe mit Absicht gezögert, weil ich mein eigener Arzt sein muß, Ruhe und Stille bedarf und keine Anstrengung ertrage. So habe ich denn hier noch einmal die schönen Sachen angesehen; gestern zuletzt das Grabmal der Medicäer. Der Eindruck ist unbeschreiblich, wenn man selbst zu bilden versteht."

„Ich fühle mich angegriffen und hoffe auf den nieversagenden Einfluß Roms."

„Seit einigen Tagen hier", so berichtet er sodann unterm 27. September 1877 aus der ewigen Stadt, „war ich in so großartig ruhiger Stimmung, wie noch nie in meinem Leben. Hätte ich schreiben können, Du hättest einen Brief erhalten, wie Du noch keinen gelesen. Im raschen Ueberblick hat sich mir hier mein Wirken vorgestellt und ich mußte mir sagen, daß meine Irrtümer Stecknadelköpfe auf einer Kegelkugel sind. Ich habe ein wirkliches Glücksgefühl gehabt, daß ich meiner Welt so treu geblieben bin." „Es ist Alles in bester Ordnung"; schließt der Bericht. „Zehn Bilder in verschiedenen Größen, jedes werth ausgeführt zu werden und hundert Handzeichnungen, sämmtlich wohl aufbewahrt.[1]) Ich bin wohl, Alles ist freundlich und herzlich gegen mich. In einigen Tagen gehe ich nach Venedig zurück."

[1]) Mit diesem, der Obhut Lucias anvertrauten, außer dem Angeführten noch eine Unzahl von Skizzen enthaltenden kleinen Museum, sind nach Feuerbachs Tod förmliche Auktionen veranstaltet und sein gesamter Inhalt auf diese Art zu Schleuderpreisen nach allen Richtungen der Welt hin vertragen worden. Hieraus erklärt sich auch das zeitweise Auftauchen von immer neuen, bisher unbekannten oder verschollenen Arbeiten des Künstlers, aus den siebzehn Jahren seines römischen Aufenthalts.

Es ist Feuerbachs letzte Romfahrt gewesen. Daß es die letzte sein sollte, hatte jedenfalls nicht in seiner Absicht gelegen, sonst würde er sicherlich seinen dortigen künstlerischen Besitzstand nach Venedig übergeführt, und der Abschied ihn überhaupt einen schwereren Kampf gekostet haben. Was Rom ihm gewesen, für seine Kunst gewesen war, hat er unzähligemal und bei jeder Gelegenheit, am eindringlichsten aber im Vermächtnis in einem großartigen Gesamtüberblick über seine Vergangenheit und seine künstlerische Entwicklung ausgesprochen. (Vermächtnis S. 79—86).

„Rom", heißt es da unter Anderem, „dieser gottbegnadeten Insel des stillen Denkens und Schaffens habe ich so viel zu danken. Es ist mir in Wahrheit eine zweite Heimat geworden; und immer, wenn mein künstlerisches Denkvermögen in Deutschland brach gelegt wurde, durfte ich nur die italienische Grenze überschreiten und eine Welt von Bildern stieg in mir auf."

Den Einfluß von Rom zusammenfassend, äußert er sich sodann weiter: „Es ist eine alte Erfahrung, daß der Deutsche in Rom sich aller Romantik entkleiden muß. Rom weist einem Jeden diejenige Stelle an, für die er berufen ist. Eine heiße und klare Sonne beleuchtet diese Trümmer im schärfsten Detail, so daß unser so leicht phantastisch erregtes Gemüt oft sehr derb an die Wahrheit anrennt und sich nicht selten daran stößt, wie sie denn überhaupt fast immer eine bittere Arznei ist."

„Das, was wir Poesie nennen, können wir nicht brauchen; es kommen Zeiten der Ratlosigkeit und Niedergeschlagenheit; doch nach und nach wachsen die empfangenen Eindrücke in der Seele und füllen sie aus; dieselbe Sonne beginnt unser Inneres zu beleuchten und zu erwärmen. Ich habe dies an mir selbst erlebt. Mit unverdorbenem Herzen, unklar aber bildungsfähig, war ich nach Rom gekommen. Raphaels und der Antike Schönheit, auf deutschen Kathedern vorgetragen, in deutschen Kunstgeschichten niedergeschrieben, war auf mich nicht angewendet. Vielleicht gerade deshalb, weil meine Natur wahrhaftig war, mußte mir Das verschlossen bleiben, wofür man jetzt schon in den Kinderschuhen schwärmt."

„Um so kräftiger und unwiderstehlicher war das Erwachen des neuen Geistes in mir. Schon in Venedig verkündigte sich das Tagesgrauen, in Florenz brach die Morgenröte herein, in Rom aber vollzog sich das Wunder, welches man eine vollkommene Seelenwandlung und Erleuchtung nennen kann — eine Offenbarung."

„Ich muß es noch einmal wiederholen," ruft er an späterer Stelle aus, der künstlerischen Segnungen gedenkend, die er dem Einfluß der ewigen Stadt dankte, „Ich muß es noch einmal wiederholen: wer nach Rom kommt

und sich einbildet Form zu haben, der wird, wenn er ein einsichtiger Mensch ist, alsbald finden, daß er von Neuem sehen lernen muß."

„Das deutsch-romantische Gemüt steht hier der vollkommen positiven Erscheinung gegenüber, über welche die Phrase keine Macht hat."

Heute geht man freilich lieber andere Wege, als die vielen, die nach Rom führen. Aber auch von den Künstlern, die in den letzten vierzig Jahren hergebrachterweise Italien besuchten, kann nur selten behauptet werden, daß der Aufenthalt in diesem Lande ähnlich fördernd und befruchtend eingewirkt habe, wie auf Feuerbach. Er verdankt Rom nicht weniger als die Erhebung zu freier Universalität, oder, um es anders zu sagen: eine vom Zufälligen und Lokalen befreite, zum großen und reinen Natursinn gesteigerte und ausgebildete künstlerische Anschauung.

In Venedig reifte während des Winters 1877, in das Jahr 1878 hinein das Kaiser Ludwigsbild seiner Vollendung entgegen, so daß der Meister am 18. Februar 1878 nach Hause berichten konnte: „Heute über acht Tage kann ich auch unter das Nürnberger Bild meinen Namen schreiben. Die Beschauer sitzen stundenlang davor. So ist es recht. Ich liebe es nicht sonderlich gelobt zu werden, aber die Freude der Anderen gibt mir Befriedigung. Ich wünsche auch, daß die Besteller an dem Bilde Freude haben möchten. Eine gewisse großartige Heiterkeit, die mir im Leben versagt ist, bleibt mir wenigstens in der Kunst."

Acht Tage später kündigt er für die ersten Apriltage sein Kommen an, mit den Worten: „Langes Schreiben ist unnötig. Nach meiner Rückkehr beginne ich das große Werk, die Titanen. Ein Saal ist gefunden und gemietet, alle Studien bereit. Die Kosten für Alles, was zu diesem Unternehmen gehört, sind so enorm,[1]) die Aufgabe so ungeheuer, daß die Gefahr sehr nahe liegt, Schiffbruch zu leiden. Aber ich werde es versuchen. Aengstige Dich nicht. Das Uebermaß von Illusionen war mir bis jetzt schädlich; vielleicht ist es ein gutes Zeichen, daß ich jetzt am Gegenteil leide. Wien hat mich verändert, ich hoffe gereift. Nur die Krankheit war überflüssig, das kann ich nicht vergessen." —

„Man hat mir die kleine Insel Isea mit Klostergebäuden, Garten und Weinberg für 10000 Francs zum Kaufe angeboten. Ich werde auf

[1]) Die Decke des Saales mußte herausgenommen und das Geschoß über demselben hinzugezogen werden, um die erforderliche Höhe für das Bild zu gewinnen.

der Heimreise den kleinen Umweg über Brescia machen und den mir als paradiesisch geschilderten Winkel in Augenschein nehmen. Wir könnten," fügt er dieser Mitteilung zum Schluß ironisch hinzu, „im Notfall ein Hôtel einrichten, wenn es mit der Kunst nicht mehr fort will. Wie meinst Du? Die Idee ist so übel nicht. Ich will dann auch auf meiner Insel begraben sein. Die Grabschrift ist schon fertig; sie lautet:

„Hier liegt Anselm Feuerbach,
Der im Leben Manches malte,
Fern vom Vaterlande — ach —
Das ihn immer schlecht bezahlte."

Im April 1878 langte das Kaiserbild aus Venedig in Nürnberg an und wurde vorläufig in einem Saale des Rathauses ausgestellt.

Das Kaiser Ludwigsbild ist die einzige, nicht aus eigener und freier Wahl des Gegenstandes hervorgegangene Arbeit Feuerbachs. Sie ist zu gleicher Zeit sein einziges, dem engeren Wortverstande nach, als Historienbild zu bezeichnendes Werk.

Dem Gemälde liegt das Thema zu Grunde: „Kaiser Ludwig der Bayer erteilt dem Nürnberger Kaufherrenstand Privilegien für freien Handel und sicheres Geleite."

Der Vorwurf an sich erscheint, als Aufgabe für die bildende Kunst betrachtet, für den ersten Augenblick wenig günstig und anziehend, wenn nicht gar trocken und unglücklich gewählt. Man hat denn auch aus diesem Umstand den voreiligen Schluß gezogen, Feuerbach müsse dieser Aufgabe, wenn nicht geradezu mit innerer Abneigung, so doch mit einer gewissen Gleichgiltigkeit gegenüber gestanden haben. Diese vorgefaßte Meinung hat der unbefangenen Prüfung und Beurteilung dieser Schöpfung von vornherein hinderlich im Wege gestanden. Viele meinten daher, man brauche das Bild nicht als vollwertige Leistung des Künstlers anzusehen.

Sie irrten. Es wiederholte sich bei diesem Bilde vielmehr der Fall — der in der Geschichte der Kunst kein seltener ist —, daß gerade solche erschwerende Umstände dem wahrhaft schöpferischen Geiste Anlaß bieten, seine Kraft zu bewähren. Wenn Feuerbachs künstlerischer Genius irgendwo einen Triumph feierte, so war es eben hier. Seitdem er in seiner Kunst die Gestaltung an sich, das Wie, nicht das Was, als das Wesentliche zu betonen gelernt hatte, stand ihm das Stoffliche in zweiter Linie. Er verstand es, jedem Dinge eine künstlerische Seite abzugewinnen, d. h. er erhob den Gegenstand, er mochte sein, welcher er wollte, durch die Art der Gestaltung in die Regionen der Kunst; so, wie unter der Hand des hellenischen Künstlers alles im

gleichen Sinne zum Kunstwerk ward, ob er nun einen Bewohner des Olymps, oder einen Sterblichen bildete, der sich einen Dorn aus dem Fuße löst.

Für Feuerbach handelte es sich bei dem ihm vorgeschriebenen Thema darum, den rein zeremoniellen Akt zu innerlichem Leben zu vertiefen; eine Schwierigkeit, deren Lösung ihn — als Sieg der Kunst über die spröde Materie — in hohem Grade reizte.

Welche Wege er dabei einschlagen würde, war annähernd vorauszusagen. Die sogenannte Historienmalerei jener Tage, die sich abmühte, Vergangenes in realistischem Sinne darzustellen, widerstrebte seiner ganzen Denk- und Empfindungsweise. Gerade sein streng an der Natur geschultes realistisches Kunstgefühl hielt ihn ab, gleiche Wege zu gehen; dieses sagte ihm, daß nur Geschautes und Erlebtes, somit logischerweise nur die Gegenwart realistisch dargestellt werden kann. Die solcherart bildlich festgehaltene Wirklichkeit mag denn wohl der Nachwelt als „historisch" gelten, allein in dieser nüchternen und beschränkten Auslegung erschöpft sich der Begriff des „Historischen in der Kunst" nicht. Für sie ist die Masse des Ueberlieferten nur Material, ihre Aufgabe ist, dasselbe in historischem Geiste auszubilden.

Im aphoristischen Teile des Vermächtnisses sagt Feuerbach unter der Aufschrift „Historie und Genre", unter Anderem: „Die echte Historie muß in erster Linie das Ethische, das menschlich Große festhalten, gleichviel in welchem Kostüm sie sich bewegt." —

— „Es ist Gebrauch geworden und bezeichnet eine in unsern Tagen berühmte Schule,[1]) daß lebensgroße, theatralisch aufgeputzte Genrebilder als Historienbilder aufgetischt werden. Es ist dies eine verhängnisvolle Verwechslung der Grundprinzipien unserer Kunst. Der Genremaler kann beliebige, tragische oder drollige Figuren und Scenen darstellen; hat er noch dazu das Glück einen novellistischen Hintergrund zu finden, so ist allen Anforderungen genügt. Wenn ich aber den schönsten Münchener Sackträger in die Tunika stecke, so habe ich noch lange keinen Brutus geschaffen; und wenn ich ein schönes Mädchen male, mit Schmetterlingsflügeln an den Schultern, so ist es eine maskierte Psyche. Gelingt es mir aber mich über das Modell hinauszuheben zu einer typischen Gestaltung, so habe ich als Historienmaler geschaffen."

„Die echte Historienmalerei", heißt es an einer andern Stelle, bezeugt sich in der vollendeten Erschöpfung ihrer Darstellung, sie macht ihre Gestalten unabänderlich, indem sie sie unbeschadet ihrer Individualität, stets als Typus einer Gattung hinstellt."

In diesem Geiste ist Feuerbach bei seinem Kaiser Ludwigsbild verfahren.

[1]) Die Schule Pilotys ist damit gemeint.

In demselben Geiste verfährt auch die echte Geschichtschreibung; d. h. sie löst aus dem Tausenderlei der Geschehnisse das Wesentliche, das Charakteristische, als Kern heraus. Der Unterschied ist nur, daß der Historiker die zeitliche Entwicklung und logische Verkettung der Vorgänge auseinanderlegt, der Historienmaler aber in einem Vorgang das für diesen und seine Zeit Charakteristische, wie in einem Brennpunkt, zum Bilde zusammendrängt.

Um die Welt über den Standpunkt, den er seinem Gegenstande gegenüber einnahm, in keiner Weise im Unklaren zu lassen, erhob Feuerbach seine Darstellung von vornherein in eine deutlich gekennzeichnete künstlerische

Das Kaiser Ludwigsbild.

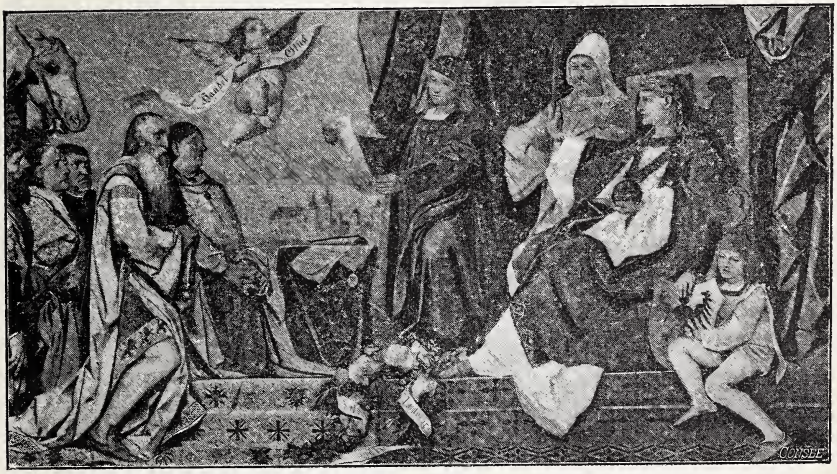
Atmosphäre. Er wählte statt eines naturalistischen Lufttons — gleichsam zur leuchtenden Folie für den ganzen Vorgang — mattglänzendes Gold als Untergrund.

Die Alten haben sich dieses künstlerischen Hilfsmittels gerne bedient, um das Feierliche oder Festliche eines Hergangs zu erhöhen. Es dürfte auf keinem anfechtbareren Boden stehen, wie die dem dramatischen Dichter eingeräumte Befugnis, durch das Mittel der Metrik und des Verses, oder auf dem Untergrund der Musik, seine Gestaltenwelt in eine höhere Region zu versetzen, die jede platte Auslegung von Anfang an ausschließt. Der Künstler wahrt sich damit zugleich das Recht und die Freiheit, der äußerlichen, gemeinhin „historisch" genannten „Treue und Wahrheit" nur in dem Maße Rechnung zu tragen, als sie sich seinen rein künstlerischen Zwecken wirklich

dienlich erweist.[1]) Um so mehr aber zwingt ihn dies, das Hauptgewicht auf das Individuelle, das Reinmenschliche in der einzelnen Gestalt zu legen.

Das Kaiser Ludwigsgemälde stellt den Augenblick dar, in welchem der Kanzler die Verlesung der Privilegiumsakte vollzieht und der Kaiser zur Bestätigung feierlich unter Fanfarenklängen das Scepter erhoben hält.

Mit allen Abzeichen kaiserlicher Majestät geschmückt, thront die vornehme Herrschergestalt[2]) in jugendlicher Schönheit auf erhöhtem Sitze; gleichsam die Verkörperung des Ausspruchs: Was ich gesagt habe, das habe ich gesagt, was ich geschrieben habe, das habe ich geschrieben. Unmittelbar zur Rechten ist ihm ein Dominikanermönch beigesellt, zur Linken als Schildträger ein



Das Kaiser Ludwigsbild.

Page, eine reizende, auf der Estrade des Throns gelagerte Knabenfigur. Blumengewinde mit dem Huldigungsspruche auf den Bändern „Salve Ludovicus Imperator", schmücken die zum Throne emporführenden drei Stufen.

Diese sehr breit angelegte Gruppe hebt sich licht vom dunkeln Rot des kaiserlichen Zeltes ab. Sie ist durch eine Lücke, die den Ausblick auf die Burg von Nürnberg in ihrer einstmaligen Gestalt gewährt,

[1]) Nichts ist bezeichnender für die grenzenlose Begriffsverwirrung, die in der heutigen Kunst herrscht, als daß sogar im musikalischen Bühnenwerk — dieser von aller Wirklichkeit abgelösten künstlerischen Konvention — aufs Aengstlichste nach „historischer Treue" und scenisch nach naturalistischen Täuschungen gestrebt wird.

[2]) Der Profilkopf des Kaisers ist einer aus seinen Regierungsjahren herrührenden Münze entnommen.

räumlich erheblich von der ihr zunächst folgenden geschieden, die von den Vorstehern der Nürnberger Handelsgilde gebildet wird. Es sind sieben, teils hoch aristokratische, teils derb bürgerliche Gestalten, die dreireihig — im Rhythmus von zwei, drei, zwei gegliedert — in ehrerbietiger Haltung zu den Stufen des Thrones knieen, und die Mitte des friesartigen Bildes füllen.

Ein geflügelter nackter Genius in Kindergestalt, hält ein flatterndes Spruchband mit der Devise „Handel und Glück" in den Händen. Er wiegt sich in übermütig drolliger Bewegung zu Häupten dieser Gruppe in den Lüften und schielt mit schelmischem Blicke nach ihr herunter. Er darf wohl als die launisch symbolische Verkörperung der Grund- und Seelenstimmung der würdigen Patrizierherren angesehen werden, die, unbeschadet der schuldigen Ehrfurcht, ihren Gedanken freien Flug in ferne Weltteile gestatten, und die Vorteile dieser gewichtigen Stunde im Geiste erwägen und überrechnen.

Ueber dieser unvergleichlich charakteristischen, eines Holbein würdigen Gruppe, ragt geharnischt, und selbst wie aus Erz gegossen, hoch zu Roß der Hüter des Reichsbanners heraus; während in seinem Rücken der Träger der Wittelsbacher Standarte zu Fuß einherschreitet; eine in weiß und blauen Atlas, den Hausfarben seines kaiserlichen Herrn gekleidete Gestalt von geradezu klassischer Schönheit der Erscheinung. Energisch nach rückwärts gewendet, scheint er den Nachdrängenden Halt gebieten zu wollen. Nur ein ehrsamer Meister von der Zunft der Bäcker darf es wagen, sich ihm zur Seite im Vordergrund zu halten; war seine Gilde es doch gewesen, die in heißer Schlacht den hartbedrängten kaiserlichen Herrn aus der Mitte seiner Feinde tapfer herausgehauen hatte, und zum Dank dafür mit ganz besonderen Privilegien bedacht worden war.

Die plebeische, derbhumoristische, fast ans Zwerghafte streifende Figur des Bäckers bildet einen wohlberechneten Gegensatz zu vier stattlichen Frauen, die dicht hinter ihm dem Zuge folgen; während ein kleines, denselben vorausschreitendes Mädchen, mit einem Windhund an der Leine, das Imponierende jener vier Gestalten noch mehr zur Geltung bringt. Es sind echte Repräsentantinnen reichsstädtisch vornehmen Patriziertums, besonders können die beiden im Vordergrund in fürstlichem Schmuck- und Aufzug einherschreitenden jugendlichen Frauen, nach Gesamtlinie und kühnen Wurf der Gewandung, als wahre Typen aristokratischer Weiblichkeit gelten; die beiden an ihrer Seite wandelnden Matronen dagegen, mit ihren ans Klösterliche gemahnenden Physiognomien und Trachten, scheinen die Zucht, die Sitten und ehrsamen Traditionen eines früheren, weniger prunkliebenden Geschlechts zu verkörpern. Auch bei den vier letzten, das Bild zur Linken abschließenden Figuren ist es nötig, den typischen Charakter der Gestalten

im Auge zu behalten. Sowohl der behäbige Klosterbruder, als die anmutige Blüte vom Stamme Israels, die im elterlichen Geleite gesenkten Blicks, an der Seite des Mönchs schüchtern dem Zuge folgt — Zeugen der religiösen Duldsamkeit unter Kaiser Ludwigs Regiment — sie alle sind, so individuell das Gepräge ihrer Erscheinung auch ist, nur typische Vertreter bestimmter, an dem Vorgang besonders interessierter Berufskreise.

Sicher wäre es für den Künstler ein Leichtes gewesen, den Gegenstand in naturalistischer Weise in die Länge und Breite weiter auszuspinnen. Allein in weiser Mäßigung und in der Einsicht, daß es nicht Aufgabe der Kunst ist, eine Situation in alle ihre Möglichkeiten zu verfolgen, unterbricht Feuerbach — die Phantasie des Beschauers, statt sie zu ermüden, zur eigenen Thätigkeit anregend — seine epische Schilderung in dem Augenblick, in welchem das für das Verständnis und die allgemeine Charakterisierung des Vorgangs Notwendige und Wesentliche gesagt ist. Das Bild ist daher, weil jede Figur mitredet, frei von den sonst unvermeidlichen Lückenbüßern der modernen Historienmalerei.

Wie jede echte Monumentalschilderei ist auch das Kaiser Ludwigsbild in seiner Gesamtanlage ganz aus den Bedingungen des Raumes hervorgegangen, in dem es zu wirken bestimmt war. Sowohl die friesartigen Verhältnisse des Bildes, als der reliefartige Grundcharakter der Komposition entsprechen den gegebenen räumlichen Voraussetzungen. Klar und deutlich tritt die aus 26 überlebensgroßen Figuren sich erschließende Gruppenfolge in der Horizontalsilhouette des Bildes auf dem goldenen Untergrund hervor; im Mittel von einem mächtigen Aufbau unterbrochen, der gleichsam aus der Enge des Raumes hinausstrebt. Außerdem sind die rein malerischen Hilfsmittel der verschiedenen Farben- und Tonwerte, sowie der Perspektive aufs wirksamste verwertet, um durch energischen Wechsel von Vor und Zurück und von Hell und Dunkel das Eintönige der reliefartigen Linie noch weiter zu brechen und in reich bewegten Rhythmus aufzulösen.

Der monumentalen Bestimmung des Bildes gemäß ist auch nach der technischen und koloristischen Seite hin eine wesentlich andere Oekonomie beobachtet, als sie z. B. in Gastmahl und Amazonenschlacht zu Tag tritt, die beide berechnet sind, als Staffelei- oder Galeriebilder zu wirken. Die Behandlung ist, wenn man so will, eine dekorativere, auf größeren Abstand berechnete. Am Malerischen in der Erscheinung ist durchaus festgehalten; aber die koloristische Gesamtwirkung ist eine überaus lichte, im Toncharakter der Temperafarbe sich nähernde; der Vortrag breit und von gesteigerter Einfachheit.

Was uns der Künstler aber eigentlich in dem Bilde schildert, ist ein

des Daseins frohes Geschlecht, das in Glanz und Reichtum, Schönheit, Jugend und Kraft, in der Feier eines großen und festlichen Augenblicks, unter rauschenden Bannern und Fanfarenklängen, das Glück einer noch blühenderen Zukunft im Geiste genießend vorausnimmt.

Mit Recht durfte der Meister angesichts des vollendeten Werkes aussprechen: „Eine gewisse großartige Heiterkeit, die mir im Leben versagt ist, bleibt mir wenigstens in der Kunst." Aber freilich, was aus dem Werke spricht, ist eine von aller Uebertreibung in Ausdruck und Charakteristik freie Heiterkeit, die sich dem Beschauer nicht von weitem schon als solche aufdrängt, sondern aus der Tiefe und Wesenheit des Gegenstandes herausleuchtet und begriffen sein will.

Das Kaiser Ludwigsbild ist durch den Umstand noch ganz besonders merkwürdig, daß es von den großen Schöpfungen Feuerbachs die einzige ist, der keinerlei eigentliche Vorarbeiten vorausgegangen sind. Außer einer Zeichnung, die einige von den Gestalten des Bildes aufweist,[1]) und einen unvollendeten weiblichen Studienkopf in Profil, in Oel ausgeführt, der wahrscheinlich schon existiert hatte und hier nachträglich Verwendung gefunden haben dürfte,[2]) hat sich bis zur Stunde weder ein wirklicher Entwurf, noch eine auf das Werk bezügliche Naturstudie aufgefunden.[3]) Das Bild ist

---

[1]) Das Blatt enthält die Gestalt des Kaisers, des Kanzlers, des Bannerträgers, zweier Krieger und eine knieende Männergestalt. Größe 0,175 h., 0,225 br.

[2]) Im Besitze des Malers W. Trübner in München.

[3]) Nur eine mit Stift und Feder auf blauem Tonpapier entworfene, im brittischen Museum befindliche, in kleinem Maßstab (0,17 h., 0,46 br.) ausgeführte Komposition, die die Bezeichnung Trionfo del Amore trägt und mit dem Datum 1870 und der vollen Namensunterschrift des Künstlers versehen ist, weist in der allgemeinen Anordnung, in Einzelheiten der Gruppierung und im Format eine gewisse geistige Verwandtschaft mit dem Nürnberger Bilde auf. Der Gruppe des Kaisers entsprechend, befindet sich auch hier, ebenfalls rechts vom Beschauer, eine auf einem erhöhten Throne sitzende männliche Gestalt. Auf den zu dem Throne emporführenden Stufen kniet eine weibliche Figur, deren Schleppe von einem Negerknaben gehalten wird. Dem jugendlichen Schildträger auf dem Kaiser Ludwigsbild deutlich verwandt, ruht auch hier auf den Stufen der Estrade eine halb knabenhafte Gestalt. Der freien Lücke mit dem Ausblick auf die Nürnberger Burg, entspricht auf der Zeichnung eine offene Architekturperspektive, mit einer Gruppe von fliegenden Amoretten an Stelle des die Devise tragenden Genius; die Mitte und die linke Seite ist hier wie dort von einem reichen Gefolge beiderlei Geschlechts eingenommen.

Zweifelsohne soll die Komposition Salomo und die ihm huldigende Königin von Saba darstellen.

Erwähnt sei hiebei noch, daß zur Hauptgruppe dieses kleinen Entwurfs noch eine große, ebenfalls im Besitze des brittischen Museums befindliche Aquarellskizze existiert, die, wenn auch unvollendet, und offenbar nur um einer koloristischen Eingebung willen skizziert,

von vornherein im Großen auf der Leinwand entworfen und auf Grund des reichen Schatzes von Wissen und Können, den Feuerbach sich mit den Jahren erworben, teils unmittelbar nach der Natur durchgeführt, teils frei herausgebildet und vollendet worden. Es kann seiner Entstehungsart nach als Zeugnis dafür dienen, bis zu welch hohem Grade die Fähigkeit des Künstlers entwickelt war, sich eines Gegenstandes nach allen Seiten hin auf dem Boden der reinen Vorstellung zu bemächtigen. Bei den reichen, mit besonderer Sorgfalt behandelten Dessins und Stickereien der Gewandung hatte Feuerbach dagegen keine Studien, noch Kosten gescheut, um sie aufs Strengste im Stile ihrer Zeit durchzuführen.

Feuerbach war mit dem Bilde fast zu gleicher Zeit in Nürnberg eingetroffen, sollte aber zunächst wenig Dank und Freude davon ernten. Die Aufnahme, die das Werk von Seite der Besteller sowohl, als der Künstlerschaft, des Publikums und der Presse Nürnbergs fand, war eine kühle. Man war durch Krelings herrschenden Einfluß zu sehr und zu lange an theatralische Pose und karikierten Ausdruck gewöhnt worden, als daß man sich in die einfache Größe und sonnige Heiterkeit dieser Kunst hätte finden können. Es war etwas in jedem Betracht so vollständig Anderes, als Irgendwer erwartet hatte, daß alle Welt — da man zum direkten Tadel doch keine rechte Handhabe entdecken konnte — auf den in solchen Fällen gewöhnlichsten Ausweg verfiel, die Sache totzuschweigen.

Dazu kam, daß das Bild in den Maßen nicht mit der Wandfläche stimmte, für die es berechnet war [1]). Wohl oder übel mußte eine Handbreite der Leinwand umgebogen und mit in die Wand eingelassen werden. Noch schlimmer war, daß das von drei Fenstern her einfallende Seitenlicht sich weder günstig, noch ausreichend erwies für die gleichmäßige Beleuchtung der ganzen Bildfläche. Auch die unkünstlerische und unharmonische Ausstattung des Raumes, den Feuerbach nur im Rohbau und verbarrikadierten Zustand gesehen hatte, wirkte höchst störend.

---

doch den Beweis liefert, daß der Gegenstand den Künstler mehr als nur flüchtig beschäftigt hat.

Die Ausführung dieses schönen Entwurfs im Großen, die sicher beabsicht gewesen war, dürfte, wie bei so vielem Andern, aus denselben Gründen unterblieben sein; d. h. sie wird bei der häufigen Ungunst der Verhältnisse nicht rechtzeitig haben erfolgen können, und durch nachfolgende neue und stärkere Ideen in den Hintergrund gedrängt, oder ganz aus dem Interessen- und Vorstellungskreis des Künstlers ausgeschieden sein.

[1]) Es ist nicht entschieden, ob eigenes oder fremdes Versehen Schuld an der ungenauen Angabe der Maße hatte,

Zum Glück für die Stimmung Feuerbachs hatten diese Vorgänge sich zum großen Teil abgespielt, als er bereits wieder die Alpen im Rücken hatte, und die Veranstaltungen für seine große Arbeit in Venedig ihn vollständig in Anspruch nahmen.

Indessen wuchs doch schon nach kurzer Zeit der Wert des Bildes in den Augen der Besteller. Der Umstand, daß im unmittelbaren Auftrag König Ludwig II. von dem Bilde eine photographische Reproduktion im größtmöglichen Maßstab angeordnet[1]), und der Schöpfer desselben bald darauf mit dem Ritterkreuz erster Klasse des Civil-Verdienstordens vom heil. Michael ausgezeichnet wurde, mochte auf die plötzliche Klärung der kunstkritischen Einsicht der Auftraggeber nicht ohne Einfluß geblieben sein. Thatsache ist, daß die angestrengten Bemühungen, die von gewisser Seite gemacht wurden, dem Kaiserbilde im germanischen Museum zu einer würdigeren Heimstätte zu verhelfen, bei den Herren der Handelskammer energischem Einspruch begegneten. So ziert es denn, seiner ursprünglichen Bestimmung gemäß, bis auf den heutigen Tag, den Sitzungssaal der Nürnberger Handelschaft.

Vierzehntes Kapitel.

Letzte Lebensjahre.

Obschon die eben geschilderten an das Kaiserbild sich knüpfenden Mißhelligkeiten erst viel später zur Kenntnis Feuerbachs gelangten, blieben ihm während seines Aufenthalts in Nürnberg genug Sorgen anderer Art. In Wien hielt man nach wie vor noch immer an dem Gedanken seiner Wiederkehr fest. Die rasch erfolgte Erledigung des Nürnberger Auftrages war daselbst keineswegs unbemerkt geblieben; Zeichen der Ungeduld über die Verzögerung des Deckenwerkes kamen ihm zu Ohren. Auch ohnedem bedrückte die ungelöste Verpflichtung der Wiener Akademie gegenüber des Künstlers Seele. Die Vorschüsse, die er auf das große Mittelbild empfangen hatte, waren durch Krankheit, Landaufenthalt, Reisen und die Kosten der Uebersiedlung und Einrichtung in Venedig aufgezehrt worden. Der Ertrag des Nürnberger Bildes, dessen Uebernahme Feuerbach von vornherein mehr

[1]) Im Verlag des k. Hofphotographen Joseph Albert in München erschienen.

als Ehrensache betrachtet hatte, belief sich auf kaum so viel, als die Bestreitung der erwachsenen Auslagen und die Kosten des Lebensunterhalts während der Dauer der Arbeit betragen hatten. Der Meister war daher zunächst völlig ratlos, von wo die Tausende hernehmen, die zur Ausführung des riesigen Plafondwerkes erforderlich waren.

Indessen lösten sich die dringlichsten finanziellen Angelegenheiten doch bald so weit, daß am 23. Mai 1878 die Rückreise nach Venedig erfolgen, und Feuerbach die außergewöhnlichen Vorbereitungen für sein größtes bisheriges Unternehmen treffen konnte.

Zur Ausführung des Titanensturzes war, wie schon an früherer Stelle erwähnt wurde, ein Raum von erheblich über dreißig Fuß Höhe erforderlich. Da ein solcher in fertigem Zustande und mit entsprechenden Lichtverhältnissen nicht zu beschaffen gewesen war, konnte diese Kardinalfrage nur auf baulichem Wege und mit großen Kosten, durch Herausnahme eines Plafonds zur Vereinigung zweier Stockwerke erledigt werden.

Während dieser Bau unter seinen Augen vor sich ging, war Feuerbach in seinem bisherigen kleineren, im Grün versteckten Gartenatelier thätig, wo er viel im Freien sein und an milden Tagen selbst außerhalb der vier Wände arbeiten konnte. Unter so günstigen Vorbedingungen fühlte er sich denn auch alsbald wieder erheblich wohler. Im Freien, von Bäumen und Rosen umgeben, glaubt er überhaupt zehn Jahre länger leben zu können.

Es war bei dem wohlthätigen Einfluß dieser Umgebung erklärlich, wenn die Sehnsucht nach einem ähnlichen Ruhepunkt im Grünen für die Zeit seines alljährlichen Aufenthalts in Deutschland in ihm wieder erwachte. Für seine Gesundheit hatte sich das Nürnberger Klima viel zu rauh erwiesen und ihn gezwungen, einen abermaligen Ortswechsel in ernstliche Erwägung zu ziehen.

Da er sich am liebsten direkt auf dem Lande in der Nähe einer größeren Stadt gewußt hätte, dabei aber entschlossen war, an Bayern festzuhalten, gab er schließlich wegen der Nähe Münchens dem Starnbergersee den Vorzug.

Dieser Plan erhielt noch besondern Vorschub durch einen Vorgang, der sich um eben diese Zeit in München abspielte, und in seinen Folgen sehr wohl von entscheidendem Einfluß auf die nächste Zukunft Feuerbachs werden konnte.

Eine von Piloty ausgegangene, ehrlich gemeinte, aber nicht eben sehr taktvolle politische Denunziation, hatte die öffentliche Meinung weit über die Grenzen von München hinaus aufgeregt. Sein Rücktritt als Direktor

der Akademie wurde von den Meisten als unvermeidlich angesehen. Sein Ruhm und künstlerisches Ansehen war ohnehin seit geraumer Zeit im Sinken, aber es hatte doch eines so ganz besonderen Anlasses bedurft, um den durch lange Jahre festgewurzelten Ruf des Mannes in einem solchen Grade zu erschüttern, daß selbst seine mit Recht gepriesenen Verdienste als Lehrer vergessen werden konnten.

Während im Für und Wider dieser Bewegung die Wogen am höchsten gingen, war von einflußreicher Seite auf vertraulichem Wege die Anfrage an Feuerbach erfolgt, wie er sich im Falle der eintretenden Vakanz zur Frage seiner Berufung stellen würde. Die Antwort lautete unbedingt zustimmend. Was ihn dabei lockte, war nicht zum Wenigsten der Gedanke an die Wiederaufnahme der jählings unterbrochenen, ihm lieb und wertvoll gewordenen Lehrthätigkeit. Gewährte sie ihm doch nicht allein die Gelegenheit, die heranwachsenden Talente würdige Bahnen zu führen; sie erlöste ihn auch zugleich von dem geistlähmenden Gefühl der künstlerischen Vereinsamung und öffnete die Aussicht auf eine in seinem Sinne fortdauernd gepflegte Kunstübung.

Solcher Art waren wenigstens seine Empfindungen im Kreise seiner Wiener Schüler gewesen. Indessen hatte es mit seiner Berufung nach München gute Weile. Die Anfrage an ihn war in bester Absicht und bestem Glauben geschehen, aber sie war eine verfrühte, richtiger, übereilte gewesen. Die Mißstimmung, die gegen Pilotys Platz gegriffen hatte, wich binnen Kurzem einer ruhigeren Beurteilung seiner Handlungsweise. Halb Mitleid, halb Zustimmung hielten sich schließlich dabei die Wage. Er hatte an seinen Rücktritt wohl überhaupt nie im Ernste gedacht; — wie dem gewesen sein mag, thatsächlich blieb er in seinem Amte und der Gewinn für Feuerbach waren zwecklose Aufregungen gewesen. Sein Name war ohne Not in die Debatten mit hereingezogen worden, so daß jede Annäherung an München jetzt absichtlich und berechnet erscheinen mußte. Die Angelegenheit hatte auch nach Wien ihre Schatten vorausgeworfen und nicht gerade dazu beigetragen, die Stimmung daselbst zu verbessern.

Es wäre außerdem eine Täuschung gewesen, hätte man sich dem Glauben hingeben wollen, Feuerbachs Berufung an Pilotys Stelle würde in den Münchener Künstlerkreisen einen freundlichen Wiederhall gefunden haben. Von einer kleinen, ihm zugethanen Gemeinde abgesehen, wäre er, wie in Wien, so auch in München, mit seiner Rechnung auf die Zukunft angewiesen gewesen, d. h. er würde nur in dem heranwachsenden Geschlecht seinen geistigen Halt haben finden können. Vielleicht war es aber nicht so sehr seine Kunst, als das starr Abgeschlossene und Ablehnende in seiner

äußeren Lebensführung, die ihm in den Augen der Meisten, etwas „Unheimlich-Incommensurables" verlieh, was Minister Lutz gelegentlich in die naiven Worte kleidete: „Feuerbach verstehe es eben nicht, sich die Zuneigung seiner Kollegen zu erwerben."

Glücklicherweise gelang es der fürsorglichen Umsicht der Mutter in den meisten Fällen, die Kunde von Vorgängen, die den Meister zum Nachteil seiner Kunst hätten verstimmen können, ihm entweder ganz vorzuenthalten, oder in einer solchen Form zu vermitteln, daß seine in Venedig rasch wieder aufgelebte, überaus freudige Arbeitslust keine tiefergehende Schädigung erlitt.

Er hatte inzwischen in glücklichster Seelenverfassung ein Bild im Großen zu entwerfen und zu untermalen begonnen, das in der Reihe seiner elegisch-lyrischen Schöpfungen wohl den ersten Platz verdient; das Konzert nämlich, auch Quartett genannt[1]).

Ueber die erste, auf einem Blatt Briefpapier in Oktavgröße mit Feder in Tinte ausgeführte Skizze, die einem vom 24. Oktober 1876 datierten Briefe aus Venedig beigeschlossen war, schrieb Feuerbach an die Mutter: „Beiliegend ein kleiner Entwurf zu einem venetianischen Bilde, „ein Quartett oder Konzert[2])." Was an dem Figürchen rechts in der Stellung an die Cäcilie erinnert, wird bei dem späteren „nach der Natur empfinden" ganz hinwegfallen. Die Frau rechts hat Pause, die links spielt pizzicato mit gesenkter Violine. Der Engel unten sitzt höher, am Fuß der rechten Figur[3]). Architektur weiß mit Gold, hinten Luft, die Figur rechts Goldbrokat, die Bratschistinnen Purpur und Violett. Die Modelle sind arme Musikanten. Wer weiß wann ich sie je so wieder zusammen finde! Ich bedarf ihrer zum Studium für richtiges Greifen der Hände."

Im Frühjahr 1877 entstanden sodann an Vorarbeiten für dieses Bild, außer drei Architekturstudien[4]) in Aquarell, ein größerer Entwurf, gleichfalls in Wasserfarben,[5]) in welchem die Gestalt des musizierenden Engels bereits beseitigt ist. Wohl vorzugsweise, weil die intim-realistische Individualisierung — das „nach der Natur empfinden," wie der Künstler

---

[1]) Eigenthum der National-Galerie in Berlin.

[2]) Im Besitze des Grafen v. Oriola in Biedesheim bei Frankfurt a. M.

[3]) Bei der Ausführung im Großen kam der Engel in Wegfall.

[4]) Im Besitze des Herrn A. O. Mayer in Hamburg.

[5]) Einer weiteren Studie zum Konzert, zwei Violinspielerinnen, Rotstift auf Tonpapier, geschieht ohne Angabe des Besitzers im Verzeichnis der sämtlichen Werke Feuerbachs, in der 3. Auflage des Vermächtnisses Erwähnung.

sich ausdrückt — die Ausführung im Großen zu beherrschen anfing, und die Vermischung mit einem rein symbolischen Element ausschloß.

Auf die Architekturstudien dürfte folgende Briefstelle Bezug haben: „Den Tempelbau für das Konzert habe ich hier im Hof des Dogenpalastes gefunden. Der Reichtum Venedigs thut sich, wie alles Echte, nur nach und nach auf. Anderthalb Stunden im Freien malen darf ich ohne Schaden wagen. Die Arbeit fordert große Gewissenhaftigkeit. Ich denke es wird mein bestes Bild werden, aber ich kann es nur in Italien machen." In diesem Stadium geriet das Unternehmen zunächst ins Stocken, bis im Frühjahr 1878 — der Zeit von der hier die Rede ist — die Ausführung des Gegenstandes in Lebensgröße in Angriff genommen wurde.

Bereits unterm 23. Juli dieses Jahres gelangte auch schon der Bericht in die Heimat, das Bild werde in wenigen Tagen vollendet sein. Gehobenen Mutes preist der Meister dabei die zwei letztverflossenen Monate als für seine Arbeit ganz besonders gesegnet.

Allein die angekündigte Vollendung des Werkes sollte durch ein tragisches Ereignis auf unvorhergesehene Weise unterbrochen und auf völlig unbestimmbare Zeit hinaus verschoben werden. Wenige Tage später als der obige Bericht, fand die kleine Musikgesellschaft, deren weibliche Mitglieder als Modelle für das Bild gedient hatten, durch ein trauriges Verhängnis ihren Untergang. In einem Briefe Feuerbachs aus diesen Tagen ist des unglücklichen Vorfalls mit nachfolgenden Worten gedacht: „Nöthig zu berühren ist Folgendes, aber ich bitte, antworte nicht darauf. Mein Conzert ist bis auf die letzte Hand vollendet, aber der Rahmen noch nicht fertig. Das Bild würde ohnehin ruhen, da die Musikgesellschaft, die ich immer des Abends spielen hörte — sechs Personen an der Zahl — denen ich die Handgriffe und Fingerbewegungen ablauschte, bei einer nächtlichen Lustfahrt nach dem Lido vom Dampfer überfahren und — Mann und Weib — elendiglich ertrunken sind. Die Nachricht begrüßte mich des andern Morgens beim Frühstück."

Aufs Tiefste erschüttert, vermochte sich Feuerbach zunächst nicht mehr zu überwinden, an das Bild weiter Hand anzulegen. Es wurde Ende Dezember 1879, bis er den Mut gewann, es wieder hervorzuholen. Allein während der Meister Anstalten zur weiteren Vollendung des Bildes zu treffen begann, sollte er selbst unversehens vom Schauplatz seiner künstlerischen Thätigkeit für immer abberufen werden.

Glücklicherweise hatte sich Feuerbach im letzten Jahrzehnt seines Schaffens gewöhnt, seine Arbeiten schon in der Untermalung zu einer so harmonischen Stufe durchzubilden, daß die Bezeichnung „unvollendet" in den

meisten Fällen, und so auch hier, nur relativ zu nehmen und bloß auf einzelne Partien des Bildes anwendbar ist. Hatte er doch selbst kein Bedenken getragen, das Konzert als ein nur noch „der letzten bessernden Hand" bedürftiges Werk zu bezeichnen.

Treten wir nun dem Bilde selbst näher: Wir stehen dem perspektivisch verschobenen Durchblick der Halle eines Bogenganges gegenüber. Der in Gesichtshöhe und verhältnismäßig nahe angenommene Augenpunkt gewährt starke Untersicht in das mit zierlicher Kassettierung versehene Gewölbe. Vergoldetes plastisches Arabeskenwerk schmückt den schimmernden, in weißem Marmor gehaltenen Bau, zu dessen Innerem eine niedrige Stufe emporführt.

Konzert.

Diese mit außerordentlichem Geschmack, technisch vollkommen fertig durchgeführte Architektur bildet gleichsam eine natürliche Umrahmung für die vier musizierenden weiblichen Gestalten, die in Lebensgröße den Raum zwischen den schlankaufstrebenden Pilastern des Bogens einnehmen. Sie stehen zur Hälfte vor, zur Hälfte innerhalb des tempelartig wirkenden Bauwerks, so daß die beiden in den Vordergrund gerückten Frauen vom vollen Tageslicht beschienen dem Beschauer entgegenleuchten, während die beiden andern, die im Rücken derselben stehen, vom Dunkel des Bogengangs in tiefen und ruhigen Halbschatten gelegt sind.

Das Quartett ist aus zwei Violinen, Mandoline und Violoncello zusammengesetzt und so geordnet, daß erste Geige und Mandoline in den Vordergrund, und Viola und Violoncello in den Hintergrund gerückt sind.

Der Bedeutsamkeit der Instrumente entsprechend sind nach dieser Aufstellung die Führerinnen des Quartetts beide den Blicken völlig freigestellt. Die Vertreterinnen der Mittel- und Grundstimme sind dagegen, damit sie das musikalische Uebergewicht der Andern auch für das Auge verdeutlichen helfen, ebenso wie sie im Lichte zurückstehen, auch als Erscheinung untergeordnet, indem sie nur mit Kopf und je einer Hand, und ihre Instrumente blos fragmentarisch sichtbar sind. Auch daß jene Beiden en face, die letzten zwei im Profil gebildet sind, dürfte wohl in ähnlichem Sinne zu deuten sein.

Freilich, wie überlegt und geistreich auch alle diese äußerlichen Charakterisierungen sein mögen, die Wirkungen, die das bis zu einem gewissen Grade doch unfertige Werk, besonders auf wirklich innerlich musikalische Menschen ausübt, vermögen sie nicht zu erklären. Es ist ein Anderes, was ihm seinen geheimnisvollen, in Worten schwer ausdrückbaren Zauber verleiht, der wohl für größere technische Unfertigkeiten entschädigen könnte, als sie das Bild in Wirklichkeit aufweist. Vielleicht dürfte dieses geheimnisvolle Etwas am ehesten verwandt mit der Wirkung sein, wie sie so oft von alten Bildern auszugehen pflegt, die bei allem Ungeschick in der Ausdrucksweise und trotz allem Ungelenken in der Art der Formgebung, doch mit einer geradezu rührenden Sprache zu uns reden, nur daß diese Sprache im Konzertbilde Feuerbachs mit der klassischen Reife einer großen freien künstlerischen Anschauung vereint ist. Alles darin ist aufs höchste gesteigerte dichterische Empfindung, aber dabei überzeugend naturwahr, mit andern Worten: „Poesie im Positiven", wie Feuerbach sich ausdrückt.

Die Ruhe und Feierlichkeit der Stimmung, die aus dem Ganzen atmende Reinheit der geistigen Atmosphäre, die aus jeder der vier Gestalten redende, gleichmäßig tiefe, seelische Versenkung in das überirdische Reich des Klanges und der Harmonien, werden ihre Wirkung auf kein Gemüt verfehlen, das sich das Gefühl für einfachen Adel der Empfindung noch bewahrt hat.

Es gibt aus dem letzten Dezennium von Feuerbachs Schaffen kein zweites Werk, in welchem das Intim-Seelenvolle in ähnlicher Weise hervorträte, wie im Konzertbilde. Medea, Gastmahl, Amazonenschlacht und zu guterletzt die Götter und Heroengestalten der Hesiodschen Theogonie schienen des Künstlers ganzem Dichten und Trachten ausschließlich und endgiltig die Richtung auf das Leidenschaftliche, das dramatisch Bewegte gegeben zu haben. Nichts beweist daher so sehr, wie wenig Feuerbachs Denken und künstlerisches Empfinden in Wirklichkeit in diesen Gebieten gefangen gehalten oder gar einseitig geworden war, als das Konzert, sowie das heitere

Nürnberger Kaiser Ludwigsbild. Beide Werke, deren Konzeption genau zwischen die Entstehung der Wiener Deckenkompositionen und die Ausführung des Titanensturzes fällt. Diese unter sich völlig gegensätzlichen Stoffe haben nebeneinander Geist und Hand des Meisters beschäftigt. Auch darin manifestiert sich die Natur des wahren Genius, daß sie das Leben in seinen widersprechendsten Erscheinungen gleichzeitig in sich aufzunehmen und als verklärtes Spiegelbild der Phantasie in harmonischen Kunstwerken auszugestalten vermag.

Nach dem tragischen Untergang der kleinen Musikgesellschaft hatte Feuerbach sich Anfang August für einige Zeit zum Landaufenthalt ins Gebirge nach Bassano geflüchtet. Nach Venedig zurückgekehrt schrieb er unterm 20. desselben Monats an seine Mutter: „Während meiner kurzen Abwesenheit in Bassano zur Sommerfrische ist mir in meinem Leben zum erstenmal ein Zeichen der Anerkennung von einem Throne zugekommen. Du wirst bereits wissen, daß der König von Bayern mir einen Orden verliehen. Es ändert dies zwar nichts an meinen Verhältnissen, aber das unverhoffte Denken an mich ist erfreulich."

Der Künstler hat den Schmuck niemals in seinem Leben getragen, doch war er viel zu naiv und kindlich — Andre, die derartigen Verlegenheiten nie ausgesetzt waren, werden sagen, von Natur zu eitel, — als daß er sich nicht am Besitz einer solchen Auszeichnung, rein menschlich, zu freuen vermocht hätte. Bei seinem sanguinischen Wesen gewann sie aber, als erstes sichtbares Zeichen machtvoller Gunst, noch mehr für den Künstler Bedeutung. Sie galt ihm als das verheißungsvolle Symbol eines in nächster Nähe winkenden Erfolges, nach dessen Eintritt er so lange vergebens ausgeschaut hatte.

War dieser Anlaß geeignet gewesen, seine Gemütsstimmung zu heben, so hatte die frische Bergluft von Bassano ein Uebriges gethan, um ihn auch ebenso körperlich zu stärken. Es hatte daher bei seiner Rückkehr nach Venedig, nur des inzwischen fertiggewordenen großen Atelierbaues bedurft, um die Lust bei ihm wachzurufen, den Titanensturz in Angriff zu nehmen. Alle anderen Gedanken traten nunmehr vor dieser gewaltigen Aufgabe in den Hintergrund; freilich nicht, ohne daß ein leises Gefühl der Verzagtheit die Anfänge der Arbeit begleitet hätte. Aber schon unterm 9. September konnte er über den Erfolg und Fortgang seiner Arbeit in einem Tone berichten, wie ihn nur die volle Gewißheit des Sieges einzugeben vermag. Er habe nach langem Anlauf einen direkten Sprung ins Paradies gethan, so schreibt er der Mutter. Es gehe rapid und ausgezeichnet. Alle An-

ſtrengung werde durch das eminente Gelingen und die Freude an der Sache reichlich belohnt.

Ein Blatt in der hinterlaſſenen Schreibmappe Feuerbachs enthält eine Reihe von Aufzeichnungen, welche unmittelbaren Bezug auf die Arbeit dieſer Tage haben. Nach denſelben wurde die Untermalung des rieſigen Gemäldes, in einem Zeitraum von vier Wochen, bei täglich drei Stunden Arbeit vollendet.

Nach weiteren, demſelben Blatte entnommenen Angaben, beliefen ſich bis zu dieſem Zeitpunkt die erwachſenen Geſamtauslagen für Atelierbau, Einrichtungen und Anſchaffungen, Miete, Modelle und Materialien, unter Ausſchluß der Koſten für Lebensunterhalt und nötig geweſener Reiſen — von Krankheit, Arzt, Landaufenthalt u. a. m. vollſtändig abgeſehen — in runder Summe auf ungefähr 7000 Franks.

Wer künſtleriſche Hervorbringungen als bloße Früchte der ſpielenden Phantaſie aufzufaſſen geneigt iſt, mag aus dieſen Daten entnehmen, einen wie ernſten materiellen Untergrund, ſehr oft dieſe Dinge als Revers ihrer heiteren Außenſeite haben. Es iſt dies im Gegenſatz zu den rein hörbaren eine von den ſichtbaren Künſten unzertrennliche Zugabe. Reine Gebilde des Geiſtes, große Dichtungen und Partituren mögen in Dachkammern das Licht der Welt erblickt haben, ein Werk der bildenden Kunſt großen Stils, iſt noch niemals in einer Manſarde entſtanden. Wohl erfordern auch die Werke des Dichters und Komponiſten, um ganz in die Erſcheinung zu treten, je nach ihrer Natur, einen großen äußerlichen Apparat, inſofern als die Welt ſie erſt in Scene zu ſetzen hat, aber ſie fordern ihn *nachträglich*. Als *perſönliche* Leiſtung ſteht das dichteriſche oder muſikaliſche Kunſtwerk fertig und in ſich abgeſchloſſen da. Ganz anders das Werk des bildenden Künſtlers. Niemand Anderer kann, noch hat zu demſelben etwas hinzu zu thun. Es ruht ganz und gar auf den Schultern des Künſtlers allein, iſt durch und durch perſönliche Leiſtung. Was dieſe Leiſtung, rein künſtleriſch, an Begabung und Studium, an Arbeit und poetiſcher Stimmung erfordert, das alles hat ſie gemein mit den Schöpfungen des Dichters und Muſikers. Was aber bei einem Werke der bildenden Kunſt über dieſe, allen Künſten gemeinſamen Vorausſetzungen hinaus, unter Umſtänden an Schwierigkeiten zu überwinden übrig bleibt, um es überhaupt entſtehen zu laſſen, das haben wir eben an einem Beiſpiel erfahren, einer Illuſtration der landläufigen Phraſe „vom Genie, das ſich ſelbſt ſeine Wege bahnt."

Wenige Tage nach Beendigung der grundlegenden Vorarbeit für den Titanenſturz, auf deren glückliche Bewältigung der Meiſter offenbar ſelbſt

mit einiger Verwunderung zurückblickte, begab er sich im Gefühl der nötig gewordenen Erholung auf die Heimreise, und langte am 25. Oktober in Nürnberg an.

Er war müde und körperlich angegriffen; aber er hatte nicht das Gefühl krank zu sein; war geistig voller Frische und Anwandlungen von alter heiterer Laune gehörten nicht mehr zu den Seltenheiten. Es war, als ob das Bewußtsein des großen Gelingens ihn Alles in einem hellen Schimmer erblicken und Dinge gelassen hinnehmen ließe, die ihn zu andern Zeiten und unter andern Umständen tief verstimmt und verbittert haben würden. Es war dies um so wünschenswerter, als des Unerfreulichen genug vorlag, das sich in seiner Abwesenheit angesammelt hatte und ihm nicht verborgen bleiben konnte. Trotz des besten Willens, Alles von ihm fernzuhalten, was ihn in seiner gehobenen Arbeitsstimmung hätte stören können, mußte ihm Manches wohl oder übel mitgeteilt werden. So konnte ihm unter Anderem das Ergebnis der seit Monaten von seiner Mutter mit Berlin geführten Verhandlungen über die Erwerbung des zweiten Gastmahls für die dortige National-Galerie nicht verhüllt werden.[1]) Der Ankauf des Bildes konnte diesmal mit gutem Grunde als gesichert gelten, obschon Feuerbach seit fünfundzwanzig Jahren fast jährlich in Berlin ausgestellt hatte, ohne daß jemals von offizieller Seite ein Ankauf oder eine Auszeichnung eines seiner Bilder erfolgt wäre. Nachdem aber das benachbarte Oesterreich und in neuester Zeit Bayerns König den Künstler ausgezeichnet hatten, war auch in Berlin an leitender Stelle die Erkenntnis durchgedrungen, daß für einen deutschen Künstler von der nicht mehr zu verleugnenden, wenn auch ungern eingestandenen Bedeutung Feuerbachs irgend Etwas geschehen müsse.

Das zweite Gastmahl war schon einmal, zusammen mit der Amazonenschlacht, bei Sachse in Berlin ausgestellt gewesen und „mit Schweigen empfangen und verabschiedet worden". — Diesmal wurde wegen seines Preises in Nürnberg angefragt. Zehn Jahre zuvor waren für das erste Symposion dreißigtausend Mark angesetzt gewesen. Feuerbach hatte geglaubt, für die nach seiner Schätzung reifere, an Umfang größere Wiederholung des Werkes, von dem ersten Kunstinstitut des Reiches ein bescheidenes Mehr erhoffen zu dürfen und die Summe von vierzigtausend Mark gefordert.

Nachdem anfänglich dreißigtausend Mark in Aussicht gestellt worden waren, erfolgte schließlich, nach Monaten peinlichen Abwartens, das Angebot von zwanzigtausend Mark.

[1]) Feuerbach hatte seiner Mutter ein für allemal Vollmacht erteilt, seine Geschäfte in Deutschland zu führen.

So demütigend und entmutigend auch das Bekanntwerden dieses Anerbietens auf die Stimmung des Künstlers einwirken mußte, es gab keine Wahl. Die einfache Pflicht der Selbsterhaltung hätte auch ihm die bedingungslose Annahme der harten Zumutung abgerungen. Es hieß um jeden Preis Mittel schaffen zur Vollendung des großen Deckenbildes. Noch mehr: es handelte sich außer der Abtragung dieser künstlerischen Ehrenschuld an Wien, zugleich noch immer um die Heimzahlung namhafter Darlehen, welche auf die Wiener Bestellung hin vertrauensvoll geleistet worden waren. Dieses Vertrauen sollte und durfte nicht getäuscht werden. So kam es denn, daß dem Künstler selbst, von dem auf die Hälfte herabgeminderten Erlös aus dem zweiten Gastmahl zur Vollendung seines Titanenbildes zehntausend Mark übrig blieben.

Merkwürdigerweise sollte die Mitteilung dieses traurigen Ergebnisses, welcher die Mutter mit so großer Sorge entgegengesehen hatte, ohne die gefürchtete Wirkung auf Feuerbach bleiben. Nichts schien vermögend, die große Stimmung in ihm zu zerstören, die er von der glücklichen Bewältigung des Wiener Auftrags aus Venedig mit heimgenommen. Sein eigenes Werk leuchtete gleichsam als Sonne über seinem Leben, und wie es ihm jedesmal, bei jedem außergewöhnlichen künstlerischen Unternehmen ergangen war, glaubte er auch vom Titanensturz, dem Gipfelpunkt seiner ganzen bisherigen Thätigkeit, sich des großartigsten Erfolges versichert halten zu dürfen. So leicht überließ er sich, trotz der Erinnerung an eine dreißigjährige Vergangenheit voller Enttäuschungen, immer wieder den heiteren Anreizungen seines optimistischen Künstlernaturells. „War ihm doch seine pessimistische Lebensauffassung nur von Außen aufgedrungen. Im Innersten war und blieb sie ihm — weil der künstlerischen Produktivität feindlich — ewig fremd.

Schwerlich wäre der Meister in solchen gesegneten Augenblicken geneigt gewesen, sein Los gegen das eines andern, wenn auch noch sehr von der Welt beneideten Sterblichen einzutauschen. Vermochten unter solchen Umständen die großen Sorgen des Augenblicks ihn nicht ernstlich zu bedrängen, so gewannen die kleineren Enttäuschungen und Mißhelligkeiten, die nebenher gingen, um so weniger Macht über sein Gemüt. Er wußte sich rasch in das inzwischen endgiltig entschiedene Schicksal seines Kaiser Ludwigsbildes zu finden und der Sache die gute Seite abzugewinnen. Hing dasselbe auch in ungleichem Licht und inmitten einer nicht eben stilvollen Umgebung, so war es doch für alle Zeiten hinaus geborgen und konnte ohne störende Bildernachbarschaft ruhig für sich selbst wirken. Auch das Fehlschlagen vorübergehend rege gemachter Hoffnungen auf Aufträge für die königlichen Neubauten, hatte keine andauernde Verstimmung bei ihm erweckt. Ohnehin

sagte die Natur der Aufgaben — es handelte sich um die Ausschmückung einiger Innenräume in streng byzantinischem Stil — dem Sinne Feuerbachs wenig zu. Der Auftrag würde auch notwendigerweise störend in den Fortgang seiner großen Arbeit eingegriffen haben. Einstweilen ermunterte ihn die Gewißheit, daß einflußreiche, ihm in Bewunderung zugethane Männer an höchster Stelle aufrichtig bemüht waren, für ihn zu wirken.

Besonders war es der damalige Kabinetsekretär des Königs, Ministerialdirektor v. Bürkel, der in unermüdlicher Teilnahme dem Künstler zu nützen bestrebt war. Unter welch' schwierigen Voraussetzungen — dies zu übersehen und zu beurteilen, vermögen wir erst heute, wo über die Dinge, die dazumal den Blicken der Welt noch verhüllt waren, inzwischen durch das tragische Ende des Königs ein so grelles Licht verbreitet worden ist. Sonst — unter den günstigen Umständen früherer Jahre — hätte es wohl gelingen mögen, ein für Feuerbach folgenreicheres Verhältnis zu König Ludwig II. herbeizuführen. Freilich kann nicht gesagt werden, daß die Bedingungen hiezu in beider Natur und Charakter gegeben, oder gar zwingender Art gewesen wären. Feuerbachs Kunst mit ihrem schlichten Ernst, und, bei allem poetischen Anhauch doch immer tief realistischen Zuge, war ihrem Grundcharakter nach kaum dazu angethan, das Kunstbedürfnis des Königs wirklich zu befriedigen. Er neigte auf diesem Gebiet zu sehr zum Prunk- und Pomphaften hin, und war dabei in seinem Geschmacke unsicher und in Folge dessen leicht wechselnd. Er fand von vornherein mehr Genüge am Phantastischen, als am rein Poetischen, mehr am Theatralischen und Pathetischen, als am Einfach-Natürlichen, mehr am Feierlichen, als am Stilvoll-Großen. Daher seine Bewunderung für den Hof und die höfische Kunst Ludwig XIV. Allein seine ungewöhnlich angelegte Natur war durch das Ungewöhnliche in Feuerbachs Kunst doch in einer gewissen Weise berührt. Der unglückliche Monarch würde wohl auch Feuerbach einen reicheren Zoll der Anerkennung nicht versagt haben, wenn er sich nicht schon zu tief in den äußeren Wirrnissen verstrickt gehabt hätte, die schließlich zu seinem tragischen Untergang führen sollten.

Da das große Atelier in Venedig unheizbar war und das Titanenbild somit während des Winters doch nicht gefördert werden konnte, hatte Feuerbach sich ursprünglich mit der Absicht getragen, seinen diesmaligen Aufenthalt in Nürnberg bis Ende Februar 1879 auszudehnen. Allein die Folgen des mit besonderer Strenge auftretenden Winters — Husten und sonstige beängstigende Symptome — ließen Nürnberg als einen allzu ungünstigen Aufenthaltsort erscheinen. Die Sehnsucht nach Venedig, dessen klimatischem

Einflusse Feuerbach überhaupt seine Erhaltung zuzuschreiben geneigt war, erwachte in ihm mit aller Macht und führte ihn noch im alten Jahr, Anfang Dezember 1878, nach der geliebten Lagunenstadt zurück. Wirklich, obschon er südlich der Alpen eine kaum gelindere Temperatur vorfand, als im Norden, setzte der vor allem andern gefürchtete Husten doch sofort aus.

Indessen wurde durch die andauernde Kälte doch für die ersten Wochen die Wiederaufnahme der eigentlichen Arbeit unmöglich gemacht. Erst unterm 12. Januar 1879 traf endlich die Meldung ein, daß die Thätigkeit an den Titanen wieder begonnen habe. Nach des Meisters Berechnung sollte das Bild spätestens Anfang März fertig sein und Ostern seinen Platz an der ihm bestimmten Decke einnehmen können: „Siegreich an Kraft und Schönheit," wie der Künstler hinzusetzt, der bereits wieder von der Höhe seines Gerüstes auf das Getriebe der Außenwelt, das ihn in seinem Arbeitssturm kaum mehr berührte, wie aus der Vogelperspektive herabblickte.

Wie schon berichtet, waren wegen der verzögerten Ablieferung des großen Deckenbildes von Wien aus bereits im vorausgegangenen Jahre Anzeichen von Ungeduld zu Tag getreten. In der Hoffnung auf Feuerbachs Rückkehr an die Akademie wurden gleichwohl allerlei verlockende Zusicherungen gemacht, vor allem größere Befugnisse und volle Unabhängigkeit innerhalb seiner Klasse. Man hatte sich in Wien der Wahrnehmung nicht verschließen können, daß in den zwei Jahren, in welchen die Schule des befruchtenden Einflusses von Feuerbachs Lehrweise entbehrte, wieder alles in den alten Schlendrian zurückgesunken war und konnte sich an leitender Stelle nur schwer in den Gedanken finden, daß es bei dem kurzen, so verheißungsvollen Aufschwung, den die ihm unmittelbar unterstellte Klasse unter seiner Leitung genommen, für immer sein Bewenden haben sollte. Allein die Rücksicht auf seine Gesundheit, und damit zusammenhängend die Furcht vor dem Wiener Klima, trugen auf Seite des Künstlers schließlich doch über alle andere Erwägungen den Sieg davon. Die nächste Folge des endgiltig feststehenden Entschlusses, Wien für immer zu opfern, war die Erneuerung des Gesuchs um endgiltige Enthebung von seinem akademischen Amte. Bereits waren aus Wien die vier Deckenbilder, Prometheus, Venus, Gäa und Uranos nach Nürnberg unterwegs, um von dort, nach Venedig weiter zu gehen.

Der erbetene Abschied mußte unter solchen Umständen schließlich bewilligt werden, wenn auch mit gutem Grund angenommen werden darf, daß er unter aufrichtigem Bedauern der leitenden Kreise erteilt worden ist. Eitelberger und Hansen wenigstens hatten bis dahin getreulich ausgehalten.

Allein die von allem Anfang an vorhandenen, Feuerbach gegnerisch gesinnten Elemente hatten seit seiner Abwesenheit an Macht und Bedeutung erheblich zugenommen. Sie stützten sich in erster Linie auf die mehr und mehr hervortretenden, patriotisch-partikularistischen Strömungen und erblickten in Makart und Canon ihre natürlichen Vertreter, die als einheimische Künstler dem Eingewanderten gegenüber von vornherein im Vorteil waren. Makarts alle Welt blendendes Gestirn war ohnehin noch immer im Aufsteigen begriffen, und so war denn seine Ernennung zum Professor der Historienmalerei an der Wiener Akademie an Stelle Feuerbachs die unausbleibliche Folge von der Demission des Letztern. Ein Uebriges that bald darauf noch Makarts ungeheurer Erfolg als Schöpfer und Ordner des großen Festzuges, bei Gelegenheit der Feier der silbernen Hochzeit des Kaiserpaares, der ganz Wien in einen Rausch von enthusiastischem Entzücken versetzte und ihn gerade in der Zeit zum Manne des Tages und allgemeinen Liebling machte, als Feuerbachs inzwischen fertig gewordenes großes Deckenwerk in der leichtlebigen Stadt eintraf.

War der veränderte Kurs in den künstlerischen Strömungen Wiens an sich schon von keiner guten Vorbedeutung für die Aufnahme des Bildes, so sollten auch noch die denkbar ungünstigsten Umstände zusammenwirken, um den richtigen Eindruck des Werkes zu beeinträchtigen. Der sofortigen Anbringung des Bildes an die Decke, an der es allein zu seiner wahren Wirkung hätte kommen können, stellten sich ungeahnte, nicht genügend in Rechnung gezogene technische Schwierigkeiten entgegen. Es bedurfte großer Zurüstungen, die im Verein mit dem dekorativen Ausbau der Decke Summen erforderten, für welche die Mittel im besten Fall erst im Etat des kommenden Jahres eingestellt werden konnten. Die schlimmste Folge von Allem aber war, daß das mächtige Gemälde bis dahin an der niedern Decke eines Malsaales der Akademie untergebracht und — trotz der Einsprache Feuerbachs — in dieser unmöglichen Aufstellung der Kritik der Welt preisgegeben wurde. Die gegen ihn von jeher zur Tadelsucht neigende Tageskritik erging sich alsbald in ihren unvermeidlichen Oberflächlichkeiten, in denen Lob und Tadel sich wie gewöhnlich gegenseitig aufhoben.

Wie geschickt und mit welchem Erfolg auf der andern Seite die „stillen" Gegner des Künstlers diese nachteilige Aufstellung auszunützen und geeigneten Orts Stimmung gegen das Bild zu machen verstanden, bewies bald darauf eine ministerielle Verfügung, durch welche die Bestellung der übrigen acht Deckenbilder, „wegen Fehlens der erforderlichen Mittel," für unbestimmte Zeit vertagt wurde.

Solcher Art waren die Erfolge und Aufmunterungen, die dem von

seiner Riesenarbeit ermüdeten Meister während seines zur Erholung bestimmten Aufenthaltes in der Heimat zu Teil wurden. Von den im Mai und Juni 1879 in Nürnberg zugebrachten sieben Wochen waren denn auch sechs, in Folge der vielen Gemütserregungen und des rauhen Nürnberger Klimas, mit wechselnden Graden von Unwohlsein ausgefüllt. Es war nicht mehr zu verkennen, Feuerbachs Gesundheit war und blieb erschüttert, und leider erlaubten es die Umstände nicht, daß er behütet werden konnte, wie es hätte sein sollen. Auch nachdem er wieder nach Venedig zurückgekehrt war, wollte sein Zustand sich zunächst nicht merklich bessern. In sichtlich gedrückter Stimmung beginnt er sein erstes Schreiben mit den Worten: „Ich schiebe mit Absicht alles Häßliche bei Seite, muß aber doch sagen, daß ich so herunter bin, wie nur je.“ Immer noch trägt er sich mit wechselnden Plänen, sich einen geeigneten ländlichen Wohnsitz für die Zeit seines Aufenthalts in Deutschland zu suchen. Wenn ein größerer Bilderverkauf eintreten sollte, gedachte er irgendwo eine kleine Villa im Grünen zu erwerben. Eine ländliche Heimat, meint er auch jetzt noch, würde ihm zehn Jahre längeren Lebens verbürgen.

Inzwischen drängten in Nürnberg die Verhältnisse zum Aeußersten. Alle Aussichten auf Bilderverkauf hatten sich als trügerisch erwiesen; dabei sollte, nach Feuerbachs ausdrücklicher Anordnung, die Beschickung der bevorstehenden großen Münchener Kunstausstellung diesmal unterbleiben, da nach den vorausgegangenen Erfahrungen weder Ehre noch Erfolg von da zu holen waren.

In dieser rat- und hilflosen Lage entschloß sich die Mutter insgeheim zu einem schriftlichen Gesuche an König Ludwig, mit der offenen Bitte, ein Bild ihres Sohnes, „der, an der Schwelle des fünfzigsten Jahres stehend, als Kind des Landes und im Hinblick auf seine künstlerische Vergangenheit auf diese Auszeichnung wohl einigen Anspruch erheben dürfe,“ für die Pinakothek anzukaufen. Das schon einmal, gelegentlich des Kaiser Ludwigsbildes erwachte Interesse des Königs für den Künstler, schien durch diesen Schritt auf's Neue und Lebhafteste erregt zu sein. Ein alsbaldiger Austausch zwischen Kabinet und Ausstellungskomité, und von diesem aus nachdrückliche Aufforderung an Feuerbach die Ausstellung zu beschicken, war die unmittelbare Folge. Damit war der Bann gebrochen; die Zusage konnte ohne Verletzung seiner Stimmung und Künstlerehre erfolgen. Von Nürnberg aus wurde sofort die Medea zur Verfügung gestellt; das Wichtigste aber war, daß auf königlichen Wunsch das Ausstellungspräsidium nicht umhin konnte, in Wien die Ueberlassung des Titanensturzes für die Ausstellung nachzusuchen.

Es gab lange Verhandlungen zwischen Wien und München, Ministerium und Gesandtschaft mußten in Bewegung gesetzt werden, bis die Entscheidung zu Gunsten des Gesuchs erfolgte; denn weder an der Isar noch an der Donau würde man, ohne den vom Kabinet aus auf die Verhandlungen ausgeübten Hochdruck, die Sache ernstlich betrieben, noch deren Scheitern beklagt haben.

Die inzwischen aus Venedig eingelaufenen Berichte waren nicht eben günstiger Natur. Zwar schien Feuerbachs körperlicher Zustand keinen unmittelbaren Anlaß zur Klage zu geben, neu und befremdend für seine psychische Verfassung war nur seine vollständige Unthätigkeit. „Anselm", so schreibt die Mutter unterm 27. August, „hat seit der Vollendung der Titanen im März keinen Pinsel angerührt, und es scheint auch jetzt noch keine Aussicht auf Arbeit zu sein, obschon er nicht krank ist. Nachgerade wird dieser Zustand bedenklich. Er will in diesen Tagen von Venedig abreisen und sich ein wenig auf dem Lande herumtreiben." Statt dessen — er war in Venedig unpäßlich geworden — machte er sich auf zur Heimreise und traf am 3. September in Nürnberg ein. „Ziemlich unwohl; aber im Ganzen ruhig; nur lasse sich gegen seine zunehmende Mutlosigkeit und seinen Ekel vor der Zeit, mit allen vernünftigen Trostgründen schwer ankommen."

Die Ankunft des Titanenbildes hatte sich bis gegen Ende August und die Eröffnung des Separatraumes, in welchem es zusammen mit der Medea zur Ausstellung gelangen sollte, bis in den September hinein verzögert.

Die Spannung und Ungeduld, die sich des Münchener Publikums bemächtigt hatte, war so groß, daß am Tage der Eröffnung der Saal buchstäblich gestürmt wurde. Selten aber dürfte die Welt in ihren Erwartungen so enttäuscht worden sein, wie angesichts des Titanensturzes; es war so etwas ganz Anderes, als man sich vorgestellt haben mochte. Schon was davon aus eingeweihten Kreisen zuvor in die Oeffentlichkeit gedrungen war, lautete wenig Erfolg verheißend. Ohne den Zwang der leidigen Rücksicht, welche auf das Kabinet genommen werden mußte, wäre vielleicht das Ungeheuerliche geschehen und das Bild von der Jury zurückgewiesen worden. [1])

[1]) Die Jury wahrte nachträglich, bei Anlaß der Preisverteilungen Feuerbach gegenüber wieder den althergebrachten Standpunkt. Sie versagte sowohl dem Titanensturz, wie dem Medeenbilde jegliche Auszeichnung. Der König antwortete am Schluß der Ausstellung bekanntlich mit dem Ankauf der Medea.

Leider ist es nicht zu der von Hanfstaengl beabsichtigten photographischen Nachbildung des Titanensturzes gekommen. Die dazu erforderlichen sehr umständlichen Zurüstungen waren nahezu getroffen, als die Wegräumung des Bildes angeordnet und ohne Rücksicht auf den erbetenen Aufschub auch ausgeführt wurde, bevor die photographische Aufnahme stattfinden konnte.

„Wenn Sie darauf bestehen, selbst hierher kommen zu wollen", so schrieb Friedrich Pecht einige Tage vor der Eröffnung des Saales an die Mutter Feuerbachs, „so würde ich mich an Ihrer Stelle damit vertraut machen, sehr abfällige Urteile zu hören und mangelndem Verständnis zu begegnen."

Die Aufstellung des Gemäldes als Deckenbild war für undurchführbar erklärt und abgelehnt worden. Bei der eigentümlichen, sogenannten Froschperspektive, in der das Ganze gedacht und durchgeführt ist, hätte das Werk aber allein als Plafondbild, d. h. im gehörigen Abstand vom Beschauer richtig wirken können[1]).

Freilich bei der trostlosen Unreife des allgemeinen Urteils würde sich das Schicksal des Titanensturzes auch durch die Aufstellung als Deckenbild kaum geändert haben. Das Werk wäre zwar dadurch geschützt gewesen, daß ihm jeder dicht in die Nähe rücken konnte, was notwendigerweise die Verschiebung der perspektivischen Linien zur Folge haben mußte. Allein dies war das Geringste. In unglaublicher Verkennung aller Bedingungen monumentaler Deckenmalerei, forderte man die Wirkung eines Staffeleigemäldes und urteilte demgemäß.

Im Uebrigen schrack man angesichts des Werkes, bei der Steigerung aller Formen ins Typische und Ueberlebensgroße, wie vor Fabelgebilden zurück, und vergaß, daß, wenn sich unter dem Aufruhr der Elemente eine Welt aus dem Chaos emporringt und Götter und Titanen die Handelnden sind, notwendigerweise auch die Ausdrucksmittel außergewöhnliche sein müssen.

---

[1]) Treffend sagt Semper in seinem Stil, in der tiefsinnigen Abhandlung über Deckenbilder unter anderem: Dieselben sind von den Kunstpuritanern und Neugothen mit einer Art von Wut angefeindet worden, — fast alle Kunsttheoretiker, Kunstkritiker und kunstverständigen Laien haben sich dagegen verschworen — während bemerkt wird, daß die besten Maler (er nennt Michel Angelo, Rafael, Domenichino, Guido Reni, Correggio, Tizian, Tintoretto und Paul Veronese), mit größter Vorliebe und bestem Fleiße gerade diejenigen Aufgaben gelöst haben, die sich an Oertlichkeiten der angedeuteten Art knüpften." — Er rühmt besonders dabei, daß die Kunst vor dem kurzsichtigen Kennerblick und der Lupe des Aesthetikers einigermaßen gesichert sei; dieser könne ihr nicht jeden Strich bekritteln und sei genötigt, sie im Ganzen und in der Gesamtintention (wie er es immer sollte) zu fassen. „Nichts ist vorteilhafter für das Kunstwerk," heißt es sodann weiter, „als das Entrücktsein aus der vulgären unmittelbaren Berührung mit dem Nächsten und aus der gewohnten Sehlinie der Menschen. Außerdem," meint Semper, „soll man ein gutes Bild nicht zu lange anglotzen. Du hast mit einer Anschauung genug, die so lange währt, bis der Nacken ermüdet. Hat dieser Zeit gehabt auszuruhen, so ist das Auge auch wieder empfänglich geworden für Farbenkontraste und richtiges Verhalten der Töne und Formen zu einander.

Die Mutter hatte sich durch die abfällige Kritik nicht abhalten lassen, zur Ausstellung nach München zu kommen, um sich aus eigener Anschauung ein Urteil zu bilden. „Es waren," — so schrieb sie nach ihrer Rückkehr aus Nürnberg — „es waren ein paar schöne Tage, die ich hell im Gedächtnis behalten werde. Mir hat das Bild die Seele erweitert, und der gewaltige Akkord tönt noch in mir fort. Anselm," heißt es sodann weiter, „habe ich sehr gedrückt und still gefunden. Er dauert mich in seiner stummen Resignation, daß mir fast das Herz bricht. Wenn ich es verhindern kann, so soll wenigstens heute oder morgen nichts Bitteres an ihn herankommen und der 12. September[1]) ohne Kränkung verlaufen."

Auch die kleine Gemeinde der Münchener Verehrer des Künstlers hatte beschlossen, diesen Tag nicht ohne ein besonderes Zeichen ihrer Gesinnung vorübergehen zu lassen, und zu diesem Zwecke mehrere Lorbeerkränze mit entsprechenden Widmungssprüchen an den Meister abgesandt.

„Das war ein gutes Werk," schrieb die Mutter Tags darauf. „Die Sendung hat Anselm so überrascht und gerührt, daß er der Thränen nicht Herr werden konnte und mich bat, das Zimmer zu verlassen; so Etwas sei er nicht gewohnt. Er schreibt Ihnen Allen heute noch."

Die in mancherlei Sinne sehr beredten Dankesworte Feuerbachs mögen als die letzten Zeilen, die ich von seiner Hand empfing, hier ihre Stelle finden. Sie lauten: „Ich danke Dir von Herzen für den schönen, sinnvollen Festgruß. Die Münchener Sendung hat mich ebenso überrascht, als erfreut und gerührt, sie hat mir in der Seele wohl gethan."

„Du weißt, daß ich in dieser Hinsicht gerade nicht verwöhnt bin, desto höher weiß ich ein solches Zeichen freundlicher Gesinnung und künstlerischer Anerkennung zu würdigen."

„Habe Dank, alter treuer Freund. Vielleicht fügt es sich, daß wir noch gute Tage mit einander verleben."

„In unverbrüchlicher Freundschaft

Dein

Anselm Feuerbach."

Nürnberg, 13. September 1879.

An diesem Tage hatte Feuerbach seinen festen Entschluß kundgegeben, kommendes Frühjahr nach München überzusiedeln und seiner Mutter Vollmacht erteilt, im geeigneten Zeitpunkt das Nötige einzuleiten. „So es ein gnädiges Schicksal will", fügte die Mutter in einem Schreiben vom 7. Oktober hinzu, „daß eine günstige Wendung in Anselms Leben eintritt, so sehen Sie

[1]) Anselm Feuerbachs fünfzigster Geburtstag.

ihn nächstes Frühjahr in seinem neuen Heim in München. Er ist ganz entschlossen, freut sich sehr, und der Gedanke schon verleiht ihm neues Leben."

Zu gleicher Zeit begannen auch Gedanken an die Arbeit sich wieder einzustellen. Da er Ursache hatte, das Reisen nach Eintritt der Kälte zu fürchten, trat er wenige Tage darauf, am 9. Oktober seine Rückreise nach Venedig an. Zwar der Husten war diesmal in Nürnberg zum erstenmal ausgeblieben; dafür aber hatten sich andere kleine Uebel eingestellt, „so eine Art von Erstorbenheit der rechten Hand oder vielmehr der Finger, die bei jedem kalten Einfluß sich fühlbar machten." —

„Zur Reise war es die richtige Zeit", schreibt er daher aus Bozen,[1]) „denn in München war es schon kalt."

„Hier bin ich des schönen Wetter's halber einen Tag länger geblieben und schicke Dir von hier meinen Gruß. Es ist allabendlich Musik, sogar war ich gestern einen Akt im Freischütz, im Hôtel. Der Tenor hatte einen Pfropfen im Halse und die Gewehre konnten nicht losgehen." Aber rasch schlägt die gute Laune ins Gegenteil um. Nachdem er sich in einigen galligen Bemerkungen über einen renommierten, in Bozen begüterten Künstler ergangen, fährt er fort: „Wenn man bei mir überhaupt noch von Zukunft sprechen kann, so ist das Mißverhältnis so groß, daß von Heiterkeit keine Rede sein kann, auch dann, wenn man mir nach unsäglichen Kämpfen eine Stellung gibt. Ich sehe jetzt Alles ein und habe keine Illusionen mehr; ich stehe allein und kann nicht eine kleine Welt in der kurzen Lebenszeit überzeugen. Doch lassen wir das. Diese wenigen Zeilen sollen nur ein freundlicher Gruß sein."

Auch der erste Brief Feuerbachs aus Venedig zeugte von keiner besseren Stimmung. Daß Titanensturz und Medea bei der Preisverteilung leer ausgegangen waren, war zu verschmerzen, aber daß über den Ankauf der Medea noch immer keine Entscheidung erfolgt war, gab Grund zur Sorge und Verstimmung. „Ich kann heute noch nicht sagen," heißt es in einem Schreiben vom 17. Oktober, „ob ich es nicht vorziehen werde, die Bude hier Frühjahr zu schließen und ruhig zu Hause in Nürnberg zu bleiben. Wir lebten so um die Hälfte billiger. Es würden wenige Wochen während des Umzugs nach München genügen, um *hier* das Bild" (ohne Zweifel ist darunter das Konzert verstanden) „fertig zu bringen. Jetzt ohne Aufträge neue Ausgaben machen, wieder Bilder beginnen, um sie Jahre lang herumstehen zu haben, will mir nicht einleuchten. Der Anlauf zum neuen Leben muß jetzt von Außen kommen, Werke sind genug vorhanden."

---

[1]) Dieser Brief ist im Vermächtnis irrtümlicherweise in das Jahr 1876 verlegt.

„Im Uebrigen ist mein kleines Atelier hübsch; es ist für mich dasselbe, wie wenn ein Mensch in der ersten Etage gewohnt hat und nun in eine Dachstube gezogen ist. Wie soll es auch anders sein, da Niemand mir auch nur die Spur von Erleichterungen angetragen und Jedermann denkt, er wird sich in seiner Hohenpriesterrolle schon selbst helfen."

Endlich am Schluß der Ausstellung, Ende Oktober, verlautete, daß der König eine Separatausstellung in seiner Residenz befohlen, unter verschiedenen Bildern die Medea Feuerbachs zum Ankauf ausgewählt und ihre Einverleibung in die neue Pinakothek angeordnet habe. „Der König von Bayern hat königlich gehandelt", schrieb Feuerbach nach Empfang der Nachricht an die Mutter. „So ist nun die zehnjährige Wanderschaft der Medea zu Ende und sie hat ihre Heimat gefunden. Glaube mir, nach fünfzig Jahren werden meine Bilder Zungen bekommen und sagen, was ich war und was ich wollte."

Die Ankaufsbedingungen waren freilich keine glänzenden, mußten aber, nach Lage der Dinge, dankbar hingenommen werden. „Ich hoffe immer," schrieb die Mutter in Rücksicht hierauf unterm 10. November, „es trägt sich noch etwas zusammen, daß doch ein wenig Sicherheit in die Situation kommt."

Von Anselm, heißt es unterm 27. desselben Monats, habe ich keine gute Nachrichten. Lebensmut und Arbeitslust ist noch immer nicht zurückgekehrt, Er scheint unter dem Druck übler Stimmung so hinzuvegetieren und schreibt: „Unerfreuliche Tage, schlechte Nächte." Durch unberufene Zwischenträgerei sind ihm die Zahlen des Medeenverkaufs, die ich umgangen hatte, verraten worden, was natürlich nicht angethan war, das Uebel zu verbessern. Ich weiß nicht wie das werden soll: Dreiviertel Jahre ohne einen Pinselstrich!" „Von den Schulden die Anselm in Frankfurt, Wien und Rom hatte, sind jetzt noch ungefähr 2000 Mark übrig. Das ist ein unbeschreibliches Glück — für mich — die ich dafür zu stehen hatte, denn Anselm begriff nie, daß Schulden Schulden sind. Es kommt mir wie ein Wunder vor, aus diesem Abgrund herausgerettet zu sein. Nahezu 20,000 Mark in einem Jahr bezahlt. Jetzt könnte Anselm für sich sammeln — und nun geht es mit der Arbeit nicht. Hoffen wir von der allmäligen Ruhe das Beste. — Ach ich wäre so froh und glücklich, wenn er nach und nach den Kopf über die trüben Wolken herausstrecken wollte — aber den Tribut des Menschlichen muß Jeder, auch der Größten Einer abtragen. Ich hoffe von Tag zu Tag zu erfahren, daß er seinen Mut wieder gefunden hat durch das einzige Mittel was helfen kann — — die künstlerische Arbeit."

Wirklich schien auch ein Wechsel der Stimmung im Anzug. Er hatte sein Atelier umräumen und die für die Wiener Decke angefangenen, dann abbestellten Nebenbilder: Prometheus, Venus, Uranos und Gäa, zusammen mit dem Konzertbilde zur weiteren Vollendung aufstellen lassen.

„Dies ist doch ein Lebenszeichen," schreibt die Mutter unterm 21. Dezember, und vom gleichen Tage datierte Berichte aus Venedig schienen die erfreuliche Wendung bestätigen zu wollen. Wenn Feuerbach auch darin Veranlassung nimmt, über die Wiener Verhältnisse und das Jammerschicksal seines Titanenbildes sich in bittern Worten auszulassen, wendet er doch gleichzeitig den Blick fest der Zukunft zu. „Vorläufig," ruft er aus, „bin ich, was die Hauptsache ist, noch ein ganz gesunder Mensch, der nur vorsichtig zu sein braucht; beruhige dich daher über mich vollständig."

„Im Atelier sieht es groß und stattlich aus. Im Hintergrund auf der großen Staffelei steht der Prometheus. Durch Aufhebung des abgeschmackten Ovales wird es ein mächtiges, großes Galeriestück, ein anderes Bild. Ich gewinne an Landschaft und Figuren. Einige zu große Nacktheiten darin hebe ich auf. Es hat denselben Linienzug wie die meisten meiner Bilder. Vorn im Atelier steht das Hauptstück, das Konzert. Ein Galeriestück von vier Meter Höhe im Rahmen. Letzterer ist ein Meisterstück von durchbrochener Renaissanceschnitzerei, dabei ganz leicht, dunkelbraun mit einem goldenen Lorbeerstab. Darin ruht der weiße Marmortempel. Trotzdem ich eigentlich zu den Figuren gar kein Modell gehabt[1]), sind sie warm und seelenvoll. Ich kann es nicht anders ausdrücken, das ganze Bild wirkt wie die Verklärung einer Malerseele. Basta."

„Der Rahmen kostet 800 lire, ein durchaus bescheidener Preis. Ist auch schon, bis auf einen kleinen Rest bezahlt."

„Ich wünsche daß die Bilder bis Herbst" (1880) „ruhig stehen bleiben; keine Hetzerei! Unterdessen haben wir uns gesprochen und Manches ins Reine gebracht."

„Das Konzert braucht äußerster Vorsicht und nur ab und zu werde ich touchiren, denn es ist vollendet. —"

„Da ich zu beiden Bildern die Stiege brauche, so unterlasse ich noch einige Zeit die Arbeit; bei milderer Witterung geht Alles besser."

„Das ungefähr, liebe Mutter, wäre so ziemlich alles, was zu sagen ist. Die Hauptsache bleibt, daß Du für dich sorgst in jeder Beziehung, denn ich kann nicht leugnen, daß ich im Gemüthe recht sehr angegriffen bin, so daß ein häusliches Unglück nicht mehr zu ertragen wäre."

[1]) Feuerbach konnte sich nach dem unglücklichen Untergang der kleinen Musikgesellschaft nicht entschließen andere Modelle zu nehmen.

„Wir haben bereits über diese Dinge gesprochen. — Einstweilen steht wieder ein großes Kapital da in meinem Atelier."

Dein Anselm.

Dieser Brief, den wir nach seinem wesentlichen Inhalte einfügten, enthält noch den kurzen Nachsatz: „Ich schreibe bald wieder." Es sollte nicht dazu kommen. Es war der letzte Brief, den die Mutter von ihm empfing. Vierzehn Tage darauf, am 4. Januar 1880, brachte der Telegraph aus Venedig die Nachricht, daß Feuerbach am Morgen des Vierten todt in seinem Bette aufgefunden worden sei. Ein Herzschlag hatte seinem Leben rasch ein Ende gemacht.

Man fühlt sich unwillkürlich versucht, eine sinnige Symbolik von „des Künstlers Erdenwallen" in der Fügung zu erblicken, daß Feuerbach, eben noch, bevor er aus dem Leben schied, die Vollendung seines gefesselten Prometheus geplant und gleichzeitig die letzte Hand an ein Werk anzulegen gedacht hatte, von dem er selbst äußerte, es wirke wie die Verklärung einer Malerseele.

Wie oft, wenn die Fesseln seines eigenen Geschicks ihn gedrückt und ihm verwehrt hatten, seinem Schöpfungsdrange frei zu folgen, mochte er sich als ein Geistes- und Schicksalsverwandter jenes Edelsten aus dem Geschlechte der Titanen gefühlt haben, der ihm nicht umsonst zum Ausgangspunkte für eine seiner ergreifendsten Schöpfungen gedient hatte.

Der Tod verhinderte, wie beim Konzertbilde, so auch bei diesem Werke die eigentliche Vollendung. Wenn es gleichwohl heute an der Seite des Titanensturzes als eine vollendete Arbeit wirkt, sagt es der Welt nur, wie hoch der Todte den Begriff der Vollendung gefaßt hat.

Die Gerüchte von einem freiwilligen Ausscheiden Feuerbachs aus dem Leben, die sich an die Kunde von seinem plötzlichen Ende knüpften, werden durch das ärztliche, auf Grund der Sektion abgegebene Zeugnis und den Umstand hinfällig, daß auch die Sterberegister von Venedig als Ursache seines Todes einen Herzschlag aufführen.

Die Nachricht schien im Uebrigen über alles Für und Wider hinweg von der allgemeinen Empfindung begleitet zu sein, daß eine ungewöhnliche Erscheinung aus der Reihe der Lebenden ausgeschieden, eine außerordentliche Persönlichkeit zu wirken aufgehört habe. Während eines Zeitraumes von dreißig Jahren hatte Feuerbach durch seine rastlose Thätigkeit die kunstübenden und kunstliebenden Kreise der heimischen Welt in Aufregung erhalten. Unbeeinflußt von den Strömungen und Forderungen der Zeit,

durch nichts beirrbar, war er, „nach dem Gesetz, nach dem er angetreten," seine eigenen, vielfach angefochtenen Bahnen gewandelt. Der Lorbeer, den ihm die Welt, wie so häufig dem Lebenden, verweigert hatte, schien sie dem Toten willig gewähren zu wollen. In Venedig zunächst sollte diese Stimmung in einer Weise zum Ausdruck kommen, die nur dem Andenken des großen Künstlers, nicht dem vereinsamten, nur für Wenige zugänglich gewesenen Menschen gelten konnte. Alle am Orte anwesenden fremden Künstler, der Circolo artistico und Mitglieder der Professorenschaft der dortigen Akademie hatten sich zu einer würdigen Totenfeier in der protestantischen Kirche zusammengefunden und ihre Lorbeerspenden am Sarge des früh dahingeschiedenen Meisters niedergelegt.[1])

Auf Anordnung der Mutter waren die sterblichen Ueberreste Feuerbachs bestimmt, von Venedig nach Nürnberg überführt zu werden, wo sie in heimatlicher Erde auf dem altehrwürdigen St. Johanniskirchhof, dem Campo santo Nürnbergs, wo auch der Philosoph Ludwig Feuerbach ruht, an der Seite Jamnitzers und in dichter Nähe von Albrecht Dürers Grab, ihre letzte Ruhestätte finden sollten.[2])

Mit besonderen pietätvollen Veranstaltungen hatte Nürnberg sich zum Empfang und zur Beisetzung der sterblichen Ueberreste des großen Toten gerüstet. Es klingt wie ein Ironie des Schicksals, liest man die Schilderung in Marcus Schüßlers Votivschrift auf Feuerbach: Eine nach Tausenden zählende Menschenmenge wallte am 12. Januar 1880 nach dem St. Johanniskirchhof, nachdem schon während des ganzen vorhergegangenen Tages dichtgedrängte Reihen den mit Blumen und Kränzen überschütteten Sarg umstanden hatten, welcher die irdische Hülle des fern seiner Heimat einsam gestorbenen, gottbegnadeten Künstlers barg. Ein Baldachin aus Tannengrün, Farrenkraut, Lorbeer und Palmen erhob sich über dem Grabe. Den Zug eröffneten unter den Klängen des Beethovenschen Trauermarsches die Bannerträger des Künstlervereins und der Künstlerklause von Nürnberg. Ihnen folgten

[1]) Allgemein war aufgefallen, daß der um dieselbe Zeit in Venedig weilende Graf v. Schack sich an dieser Feierlichkeit in keiner Weise beteiligt hatte. In der Geschichte seiner Galerie berichtet er nur über einen mehrstündigen Besuch, den er dem Atelier des heimgegangenen Künstlers nach dessen Tod abgestattet habe. Schack kommt angesichts des Konzertbildes — für ihn sind es singende Jungfrauen in einer Kirche — „freudig und gerührt zugleich" wieder auf seine bekannten irrtümlichen Schlußfolgerungen zu sprechen, als sei Feuerbach mit diesem Bilde von seiner Verirrung auf das Gebiet der dramatisch bewegten Darstellung, zu der allein selig machenden poetischen Situationsmalerei zurückgekehrt, schweigt aber darüber, daß, gleichzeitig mit dem Konzertbilde, der tragischste aller Stoffe, der gefesselte Prometheus, der letzten Vollendung harrte.

[2]) Das Grab trägt die Nummer 715.

die Träger der zahlreich eingegangenen Kränze, darunter die Lorbeerspenden der Akademien von München und Wien, des Circulo artistico und des Vereins der fremden Künstler von Venedig. Besondere Beachtung fand unter den vielen Grabspenden aus Nah und Fern Viktor Scheffels Kranz mit der Inschrift: „Dem theuren Meister Anselmus ein letzter Gruß." Palmen tragende Künstler und zwölf Fackelträger schritten zur Seite des Sarges; ihnen folgte ein endloser Zug, voraus die verschiedenen Abordnungen, sodann die Künstlerschaft Nürnbergs, mit den beiden Bürgermeistern der Stadt und Vertretern der städtischen Behörden in ihrer Mitte. Ihnen schlossen sich Mitglieder des Handelsvorstandes und die von Auswärts gekommenen Freunde des Verblichenen an, während über dem Ganzen der herrlichste Wintersonnenglanz ruhte, „als wollte der Himmel sich in möglichster Verklärung zeigen, gleichsam zu Ehren des Dahingeschiedenen, dem die Schönheit im Leben das höchste Ideal gewesen war."

Das Leiden, welches so vorzeitig den Tod Feuerbachs herbeiführte, war von so mancherlei Komplikationen begleitet, daß sie das eigentliche Krankheitsbild nur unsicher erkennen lassen. Es geht nicht wohl an, den unerwartet raschen Ausgang noch als eine unmittelbare Folge der Wiener Erkrankung aufzufassen. Das charakteristische Symptom der letztern, die überaus empfindliche Reizbarkeit der Atmungsorgane, war im vorausgegangenen Jahre, Dank Venedigs wohlthätigem Einfluß, selbst in dem ungünstigen Nürnberger Klima vollständig ausgeblieben. Es erscheint daher, als habe unabhängig davon, voraussichtlich schon einige Zeit zuvor, sich ein — von Niemanden beachtetes — chronisches Herzleiden eingestellt.

Zu den Ursachen, welche dasselbe beschleunigten, darf man — ohne sich der Neigung zu einer sentimentalen Auslegung hinzugeben — auch mitrechnen, daß Feuerbachs Gemüt Jahrzehnte lang unter dem seelischen Druck wirtschaftlicher Sorgen gestanden. Und nicht allein unter dieser; er litt vor Allem unter der sich beständig steigernden Erkenntnis, daß er mit seiner Kunst, und die Kunst überhaupt, außer Zusammenhang mit den treibenden Interessen der Gegenwart stehe.

Es ist eine tiefere und edlere Regung, als bloßer unbefriedigter Ehrgeiz, was ihn aus dieser Stimmung heraus, angesichts seiner stetigen Mißerfolge ausrufen läßt: „Ich wünsche Verständigung mit meinen Zeitgenossen. Die Anweisung auf die Nachwelt ist kein Ersatz für den lebendigen Pulsschlag verwandter Herzen und für liebevoll ermunterndes Eingehen und Aufnehmen, dessen der Künstler für sein Schaffen bedarf, wie die Pflanze das Licht der Sonne zum Wachsen. Ich habe mich bis jetzt vergeblich darnach gesehnt. Jeder

Akkord, den ich anschlug und von dem ich glaubte, daß er richtig und rein sei, ist zum Mißklang geworden, sowie er über den Atelierraum hinausdrang."

„Viel heiter Belehrendes habe ich meinem Vaterlande in meiner Kunst geboten. Es hat mich nicht angenommen und ist andern Künsten nachgegangen."

„Nicht meine Schuld ist es, wenn die Blüthe meiner Kunst nicht voll und freudig in das Dasein getreten ist. Was die gütige Natur mir in die Seele legte, das hat die Härte und das Unverständniß meiner Zeitgenossen in seinem Wachsthum aufgehalten und verkümmert."

„Dieses wollte ich sagen, nicht um meiner selbst willen — was würde es mir jetzt noch nützen? — aber um der Wahrheit willen und für künftige Zeiten. Denn die Gerechtigkeit wohnt in der Geschichte, nicht im einzelnen Menschenleben." —

Dem gegenüber erscheint Feuerbachs Ende als ein Lebensabschluß, versöhnend und beneidenswert zugleich. Rasch und unversehens, ohne Siechtum und Leidenskampf, auf der vollen Höhe des Schaffens, ohne das Alter und sein traurigstes Gefolge, den Rückgang der schöpferischen Kräfte kennen gelernt zu haben, das Haupt noch erfüllt von künstlerischen Plänen und Gedanken — so aus dem Leben zu scheiden, mochte der Meister sich wohl selbst gewünscht haben. Freilich ist auf diese Weise Vieles, was er noch zu sagen gehabt hätte, unausgesprochen mit ihm ins Grab hinab gesunken[1]; eine Einbuße, die für alle Zeiten zu beklagen und nur in der Erwägung zu verschmerzen ist, daß Werke von wesentlich tieferer und formvollendeter Art, als sie der Welt vorliegen, voraussichtlich nicht nachgefolgt sein würden. Die Ernte hätte nur eine reichere werden können. Zeigt seine Entwicklung auch eine ununterbrochen aufsteigende Linie, so bleibt es aus rein innerlichen Gründen doch zu bezweifeln, daß ein nochmaliger Aufschwung unverhofft neue Blüten seiner Kunst gezeitigt haben würde; denn selbst wenn die Welt ihm bei längerer Lebensdauer die Wege mehr geebnet hätte, würde er sich doch seine Aufgabe als Künstler nicht noch höher haben stellen können, als in seinem Titanensturz. Noch weniger aber, als er selber, würde seine Zeit ihm höhere Aufgaben gestellt haben, denn

[1]) Zu den nicht zur Ausführung gelangten Werken Feuerbachs, mit denen er sich schon frühe und noch in seinen letzten Jahren getragen hatte, gehörte die Idee eines als Kolossalbild gedachten Kinderparadieses, in welchem er seine reiche, am Studium des nackten Kindes gewonnene Naturanschauung in ihrem ganzen Umfang zu verwerten beabsichtigte. Auch die Idee eines jüngsten Gerichtes und einer Sündflut hatten ihn innerlich beschäftigt.

sonst würde ihr nicht in solchem Maße, das Verständnis für seine gewaltigste Schöpfung abgegangen sein.

Unter allen schweren Erfahrungen die Feuerbach durchzukosten hatte, bildete das Schicksal dieser Arbeit die schmerzlichste. Zudem war nicht abzusehen wann, oder ob das Bild überhaupt je an den Platz kommen würde, von dem aus er seiner unfehlbaren Wirkung sich versichert hielt. Diese Genugthuung sollte ihm im Leben nicht zu Teil werden. Der Tod mußte erst ins Mittel treten, auf daß „die geschichtliche Gerechtigkeit", von der Feuerbach redet, auch an ihm und seinem Werke ihr sühnendes Amt üben konnte.

Die Lücke, die Feuerbachs Tod in Wien hinterlassen hatte, machte sich nicht nur an der Akademie fühlbar. Auch das unvollendete Deckenwerk erinnerte an den Verlust des Meisters. In diesem Gefühl wurden unmittelbar nach seinem Ableben aus seinem künstlerischen Nachlaß die vier kleineren Deckenbilder, Prometheus, Venus, Gäa und Uranos, sowie die, auf das Deckenwerk bezüglichen Entwürfe und Studien, für die k. k. Akademie in Wien nacherworben. Man versteht freilich nicht, warum jetzt die unvollendet hinterlassenen Werke angekauft werden konnten, da doch kurz zuvor „aus pekuniären Gründen" ihre Bestellung sistiert worden war.

Im Interesse der Stileinheit bleibt es tief zu beklagen, daß der Schöpfer des Hauptbildes nicht auch das gesamte Deckenwerk durchführen durfte, wozu nun einer seiner ehemaligen Schüler — vielleicht aus Pietät für den Verstorbenen — berufen wurde.

Indessen die günstige Stimmung erwies sich mit diesem plötzlichen Anlaufe erschöpft und bald hatte Alles wieder beim Alten sein Bewenden. Der Titanensturz fristete sein Dasein nach wie vor in seiner trostlosen Umgebung; Prometheus und die übrigen Schöpfungen aber waren so gut wie verschollen. So verstrichen volle zwölf Jahre nach des Künstlers Tode, bis gerüchtweise verlautete, die ornamentale Vollendung der Decke sei in Angriff genommen, der bildliche, von Feuerbachs Hand herrührende Teil an derselben eingefügt und das Fehlende von dritter Hand ergänzt. Wirklich erfolgte denn auch am 26. Oktober 1892 zur Feier des zweihundertjährigen Bestehens der Akademie, durch den Kaiser in Person die festliche Eröffnung der neuen Aula. Bei diesem Anlaß sollte endlich die letzte und zugleich mächtigste von allen Schöpfungen Feuerbachs, aus der lichten Höhe, für die sie berechnet war, im Goldschmuck einer reichen plastischen Umrahmung, der Welt zum erstenmale entgegenleuchten.

„Wer," so schrieb Karl v. Lützow bei dieser Gelegenheit,[1]) „wer die tiefe

[1]) K. v. Lützows Zeitschrift für bildende Kunst.

Wirkung beobachtet hat, welche die Enthüllung des Titanensturzes auf das Publikum ausübte, der mußte sich sagen, daß das prophetische Wort Feuerbachs, in fünfzig Jahren würden seine Bilder Zungen bekommen und sagen, wer er war und was er wollte, heute schon in Erfüllung gegangen sei."

Treten wir denn dieser Arbeit näher, mit der es dem Meister vergönnt war, dicht am Ausgang seiner Tage, sein Lebenswerk durch einen Abschluß zu krönen, dem auf dem Gebiete der monumentalen Kunst die neuere Zeit nichts Ebenbürtiges an die Seite zu setzen hat.

Die Wiener Deckenbilder.

Mit dem Plan der Behandlung des Titanensturzes hatte Feuerbach sich schon in Rom, Jahre vor seiner Berufung nach Wien getragen. Dies wird auch vom Grafen v. Schack in seinem Buche „Meine Gemäldesammlung" bestätigt. Ob jedoch in damaliger Zeit schon ein Entwurf vorhanden war, ist nicht bekannt und nirgendwo, weder mündlich noch schriftlich durch den Künstler selbst beglaubigt. Bestimmte Anhaltspunkte für die wirkliche Existenz eines solchen ergeben sich erst aus seinen Wiener Berichten und zwar mit voller Sicherheit aus einem Schreiben vom Juli 1874, in welchem es heißt, der Sturz sei voll malerischer Motive und schön in der Linie; er habe es immer gewußt.

Unzweifelhaft bezieht sich diese Briefstelle auf die große mit der Jahreszahl 1874 signierte Farbenskizze, die sich in der Münchener Pinakothek befindet und die bei den Vertragsverhandlungen vorgelegen hat. Voraussichtlich erfolgte gleichzeitig die Vorlage von Gesammtdeckenplänen, deren Feuerbach nach seinem Briefe vom 24. Juli *vier* verschiedene gezeichnet hatte.

Allein schon in diesem Vorstadium sollten sich Schwierigkeiten ganz unvorhergesehener Art ergeben. Hansen stellte Feuerbachs Vorlagen nicht allein eine eigene Deckeneinteilung, sondern auch bezüglich des darzustellenden Gegenstandes eine auf den Mythos von Helios und Minerva abzielende Idee entgegen.

Mit einiger Ironie äußert sich Feuerbach in dem angeführten Schreiben: „Hansens Entwurf liegt neben mir; sehr zierlich. Er könnte auch einem Wartsaal erster Klasse angehören. Achtzehn kleine und ein großes Rondell, in das nur der Helios ohne die Horen hineingeht. Was mich betrifft, so halte ich an den Titanen fest."

Allein Hansen scheint seinen Standpunkt mit solchem Nachdruck vertreten zu haben, daß Feuerbach sich gezwungen sah, den, mit dem Ueber-

gewicht des auftraggebenden Architekten empfohlenen Vorschlägen seine eigenen Ideen zu opfern und an Stelle der Titanomachie, auf Grundlage der Apollo- und Minervensage, andere Entwürfe einzuliefern.

Nur mit Mühe und Selbstüberwindung lebte er sich allmälig in die neue Aufgabe hinein. Die Welt dagegen darf die Fügung als eine höchst glückliche bezeichnen, denn ihr dankt sie eine Fülle von kostbaren künstlerischen Erzeugnissen.

Sämtliche Entwürfe bestehen aus konturierten Federzeichnungen auf weißem Papier, mit der „Geburt der Minerva" als Mittelbild. Die Darstellung dieses Stoffes war es besonders, die unüberwindliche Schwierigkeiten zu bieten schien. Endlich, während eines Ferienaufenthaltes in Heidelberg, fand sich eine glückliche, wenn nicht die überhaupt einzig denkbare Lösung. Angesichts des vollzählig versammelten Olymps schreitet Pallas Athene in vollem Waffenschmuck, freudig grüßend, ihrem von der Sonnenfahrt heimkehrenden Bruder entgegen. Wie geblendet von ihrem Anblick reißt er die Rosse im Laufe mit den Zügeln zurück, während Hermes ihm das Wunder von der Geburt der Schwester verkündigt.

An dieses Rundbild schließen sich vier Zwickelbilder an mit folgenden Darstellungen aus dem Kreise der Minervensage: 1) Pallas Athene pflanzt den Oelbaum; 2) lehrt die Kunst des Webens; 3) entsühnt den Orest und 4) schützt Diomedes im Kampfe. Zwei anderweitige Darstellungen behandeln das Urteil des Paris und Apollos Strafgericht an Marsyas, die übrigen zwölf Felder in Einzelgestalten die vornehmsten olympischen Gottheiten.[1])

Nachdem Feuerbach diese umfangreiche Vorarbeit glücklich beendigt und zur Begutachtung eingereicht hatte, geschah von Allem das am wenigsten Erwartete: Hansen verzichtete freiwillig auf die Ausführung seiner Vorschläge

---

[1]) Sämtliche Entwürfe sind Eigentum der Wiener Akademie. Das Münchener Kupferstichkabinet besitzt außerdem noch vier hierher gehörige Doubletten, darstellend 1) Die Geburt der Minerva. 2) Die Entsühnung des Orest. 3) Pflanzung des Oelbaums. 4) Minerva lehrt die Kunst des Webens. Ferner stehen im Zusammenhang mit diesem Cyclus drei im Besitze des Grafen v. Oriola in Frankfurt a./M. befindliche, zum Mittelbild gehörige Umrisse: Apollo im Sonnenwagen mit dem Viergespann; eine Aurora und die Einzelgestalt der Juno mit dem Pfau. Zwei weitere Doubletten, Minerva schützt Diomedes im Kampfe und lehrt die Kunst des Webens, beide auf ein und demselben Blatte, besitzt Herr Emil Lugo, Maler in München und einen nochmaligen Entwurf zu: „Minerva schützt Diomedes im Kampfe", sowie Skizzen zu den Einzelgestalten des Poseidon und der Artemis befinden sich im Besitze von Frau Dr. Eller in München; ferner eine kleine Aktskizze zum Marsyas in Händen von Herrn Dr. Neumann in Heidelberg. Den allerersten Entwurf zum Mittelbild, mit Detailskizzen zu der Gestalt der Minerva, besitzt Herr Sulger-Gebing in München.

und entschied sich in einer ihn ehrenden Selbstverleugnung für die ursprünglichen Vorlagen Feuerbachs, sowohl was die Einteilung der Decke, als den zu behandelnden Stoff betraf.

Obwohl nun dieser Sieg Feuerbach zu besonderer Genugthuung gereichen konnte, vermochte er sich für den ersten Augenblick seiner doch nur halb zu erfreuen. Er hatte sich im Verlauf der Arbeit mit soviel Lust und wachsendem Erfolg in seine neue Aufgabe hineingelebt, daß der Gedanke, sie aufgeben und die alten, inzwischen völlig zurückgetretenen Vorstellungen wieder neu aufzunehmen, ihn mehr ängstigte, als froh stimmte. Dazu kam, daß die an seinen Triumph sich knüpfende abermalige Verschleppung der ganzen Angelegenheit durch die verzögerte Auszahlung der Vorschüsse, leicht verhängnisvoll für ihn werden konnte. So ließ sich denn seine, bei dieser Gelegenheit gethane Aeußerung wohl begreifen: „Noch solch einen Sieg, und ich kann mit Pyrrhus sagen „ich bin ruiniert.““

Die Gesamtanordnung des Deckenwerks beruht auf nachfolgendem Plan: Mittelbild, der Sturz der Titanen; diesem zu Häupten, in ovalem Querformat, der gefesselte Prometheus mit den klagenden Okeaniden; in quadratischem Hochformat folgen zur Rechten und Linken die Gestalten des Uranos und der Gäa und als oberster Bildabschluß, in quadratischem Querformat, die liegende Figur der Venus. Für die Nebenbilder am Fußende des Titanensturzes waren vorgesehen: Prometheus als Herdgründer; die Gestalten des Eros und Okeanos und als Pendant zur Venus eine liegende Demeter.

Die Ausführung im Großen, soweit sie von Feuerbach selbst herrührt, beschränkt sich außer dem großen Mittelbild auf die obere, am Nordende der Decke befindliche Hälfte.[1])

Das Hauptbild, der Sturz der Titanen, weicht in sehr wesentlichen Punkten, und zwar zunächst durch das veränderte Format, von dem ersten Entwurfe ab, der sich in der neuen Pinakothek in München befindet.

---

[1]) Für die Südseite lieferte Heinrich Tenschert, ein ehemaliger Schüler Feuerbachs, auf Grund vorhandener Entwürfe des Meisters, die Gestalten des Eros und Okeanos. Prometheus als Herdgründer und die Gestalt der Demeter dagegen, für die von Feuerbachs Hand nur ganz flüchtige, unzulängliche Andeutungen vorlagen, sind Professor Griepenkerls eigene Erfindung. Ein ausgereifterer Entwurf zu Prometheus als Herdgründer, als der im Besitz der Wiener Akademie befindliche, ist bedauerlicherweise erst nach Vollendung der Decke durch seinen Besitzer, Herrn Arnold Otto Meyer in Hamburg, bekannt geworden. Er ist zugleich mit Feuerbachs Entwürfen zu Eros und Okeanos, in Lützows Zeitschrift für bildende Kunst, in den Heften vom November 1892 und Januar 1893, reproduziert als artistische Beilage zu des Herausgebers Aufsatz: Feuerbachs Deckengemälde für die Aula der Wiener Akademie.

Die Langform hat der Ovalform weichen müssen; wohl um durch einen mächtig wirksamen Gegensatz die Linienverhältnisse des Gesamtraums zu durchbrechen. In dem überschlanken, doppelt überhöhten Format des ersten Entwurfs würden sie sich lediglich wiederholt und dadurch ermüdend gewirkt haben.

Das veränderte Format bedingte selbstverständlich eine mehr oder weniger durchgreifende Umgestaltung der gesamten Komposition. Die verminderte Höhe forderte nicht allein eine Reduktion im vertikalen Aufbau, sondern erheischte auch eine entsprechend vermehrte Entwicklung des Ganzen nach der Breite hin.

Diesem Umwandlungsprozeß kam zu statten, daß bei der Uebersetzung ins Große sich die Notwendigkeit stofflicher Neuerungen geltend machte. Feuerbach berichtet im Vermächtnis, es habe ihm bei Ausgestaltung des Titanenbildes als erstes die Figur des lachenden Poseidon vorgeschwebt und an diese habe sich dann unmittelbar die übrige Komposition rhythmisch angereiht.

Im Münchener Titanensturz erblickt man denn auch im Vordergrunde der unteren Bildhälfte, hinter einem jugendlichen Wagenlenker und wild sich aufbäumenden Rossen, in dominierender Anlage die Gestalt des Poseidon, welchem Hermes eben den Sieg der Olympier verkündigt. Hohnlachend blickt der schilfbekränzte Meergott zu dem in Wolkenhöhe vor sich gehenden Sturz der Titanen empor.

Gerade diese, gewissermaßen den Urkeim des Werkes bildende Gestalt ist aber bei der Ausführung im Großen zu einer ganz untergeordneten Figur geworden, die seitlich in den tiefsten Hintergrund zurückgedrängt ist.

Man wird dies als einen Akt großer künstlerischer Weisheit ansehen müssen. Mit den ins Ueberlebensgroße wachsenden Dimensionen ist dem Künstler offenbar dieses humoristische, wenn auch im größten Stil gehaltene Motiv nicht mehr inhaltreich genug für den Gesamtvorgang erschienen. Das Bedürfnis nach einer ethisch bedeutsameren Gestalt machte sich gerade an dieser Stelle unabweisbar geltend. Ein anderer Abschluß mußte gefunden werden, durch welchen der Sieg der Götter über den Zufall und über ein rein dynastisches Interesse hinausgehoben wurde und die Grundidee des Ganzen: „der Sieg der Kultur über die rohen Naturkräfte," zu klarem und erschöpfendem Ausdruck gelangte.

Diese Aufgabe hätte keine glücklichere Lösung finden können, als indem Feuerbach an Stelle des Poseidon Aphroditen, der Personifikation des aus dem Chaos sich emporringenden Reiches der Schönheit, den herrschenden Platz anwies.

Von Amoretten heiter umschwärmt, steht die schaumgeborene Göttin in ihrem von Delphinen gezogenen Muschelwagen, den der geflügelte Gott

der Liebe durch die Wogen lenkt. Rosenumblüht, mit einem Palmzweig in der Hand, blickt sie seelig zu den Göttern empor. Ueber ihrem Haupte wölbt sich das Friedenssymbol der Iris, der Regenbogen, während Fama unter Drommetenklang den Sieg der Olympier verkündet.

Aber auch die Mitte des Bildes weist gegen die Münchener Farbenskizze sehr glückliche Aenderungen auf. Die hier im Centrum der Darstellung stehende, in der Idee an die Figur der Niobe gemahnende Titanin ist durch vier machtvolle weibliche, teils sitzende, teils stehende Gestalten ersetzt. Dieselben blicken mit der Geberde des Entsetzens zu der Gruppe der Titanen auf, die, von Jupiters Blitzstrahl getroffen, aus der Höhe niederstürzt; eine Beute des Orkus, an dessen Pforten, im untersten Teile des Bildes, Cerberus ihres Eintreffens harrt.

Der Sturz der Titanen.

Kaum geringere Aenderungen erlitt die stürzende, von der Wucht

des Blitzstrahls förmlich auseinander stiebende Titanengruppe selbst. Im ersten Entwurfe vier Köpfe zählend, hat sie hier einen Zuwachs von weitern

Der Sturz der Titanen.

zwei Gestalten und dadurch nach beiden Seiten hin eine bedeutende Verbreiterung erfahren; die felsentürmenden Gefährten dagegen, ursprünglich vier an der Zahl, sind auf drei vermindert.

Auch im obersten Teile des Bildes ist die Anlage des ersten Entwurfes nur teilweise dieselbe geblieben. Die perseusartige Gestalt des Mars ist ganz ausgefallen, der mit dem Adler des Zeus im Kampfe liegende Titane stark modifiziert. Verhältnismäßig die geringsten Abweichungen zeigt die Gruppe der Götter, nur ist sie erheblich nach rechtshin verschoben, Apollo zur Rückenfigur und das Zwiegespann zum Viergespann geworden.

Der mächtig zur Höhe emporstrebende Aufbau der gesamten Komposition ist ein Muster klarersonnener Linie; dabei auch hier wieder wesentlich durch die malerischen Hilfsmittel von Hell und Dunkel unterstützt und in der Wirkung gesteigert; das inhaltlich mehr Untergeordnete, wie das Meergesinde, Poseidon und die felsentürmenden Titanen sind in Halbschatten, alles Bedeutsame dagegen, wie die streitenden Götter, die stürzenden Titanen, ihre klagenden Frauen und die triumphierende Venus ins volle Licht gerückt.

Der Farbcharakter des Bildes entspricht dem hellen durchleuchteten Tone guter Freskomalerei. Dem ruhigen, gedämpften, etwas erdfarbigen Tone der untern Partien steht als leuchtender Farbengegensatz, der Goldton gegenüber, der die olympische Gruppe in der Höhe umstrahlt, während die Gestalten der stürzenden Titanen von Jupiters Blitzstrahl grellfahl beleuchtet sind.

Feuerbach äußerte sich selbst über die von ihm beabsichtigte Haltung in Ton und Farbe dieses Werkes, daß es natürlich weit dankbarer, und auch viel leichter gewesen wäre, statt eines in vollem Lichte gehaltenen Bildes eine düster wirkungsvolle Darstellung zu liefern; allein eine solche würde die Decke, als ohnehin lastenden Teil in der Architektur, für ein gebildetes Auge übermäßig beschwert haben, während es Zweck eines bildlichen Deckenschmuckes sei, diese gleichsam heiter nach Außen zu öffnen und sie leicht erscheinen zu lassen. Außerdem habe die Bestimmung des Raumes als Antikensaal, diese Rücksichtnahme in doppeltem Maße erheischt, weil durch eine schwere, dem Auge des Beschauers sich aufdrängende Farbe, die Wirkung der weißen Statuen stark beeinträchtigt worden wäre.

Feuerbach hatte also um eines künstlerischen Gesamtzwecks willen, auf die ausschließliche, oder auch nur vorwiegende Geltendmachung seines eigenen Werkes hinzuwirken, mit Selbstverleugnung verzichtet.

Dem Titanensturze folgt als das nächstgrößte unter den Deckenbildern der gefesselte Prometheus.

Dichtung wie bildende Kunst haben in der Behandlung des Prometheusmythos stets eine ihrer würdigsten und höchsten Aufgaben erblickt. Darf doch diese gewaltige Titanengestalt, das Prototyp hohen und reinen Heldentums, für die tiefsinnigste Schöpfung des sagenbildenden hellenischen, wenn nicht des dichterischen Menschengeistes überhaupt angesehen werden.

Kann schon Herakles, obgleich sein Heroentum die physische Kraft zur ersten Voraussetzung hat, gegenüber der rücksichtslosen Betonung der eigenen Persönlichkeit, wie sie die Helden der nordischen Sage kennzeichnet, als die Inkarnation der Tugenden des Gehorsams und der selbstlosen Pflichterfüllung im Dienste Anderer gelten, — wie anders Prometheus. Seine Heldenhaftigkeit äußert sich lediglich als sittlich heroische Kraft, in freier Selbstaufopferung für die leidende Menschheit. Für ihre Erlösung nimmt er, im vollen Bewußtsein dessen, was seiner wartet, ein furchtbar tragisches Leidensgeschick auf sich. Seine Eigenschaft als feuerspendender Herdgründer macht ihn nicht allein zum größten Wohlthäter des darbenden Menschengeschlechts, zum Schöpfer der menschlichen Kultur und Gesittung, sondern zur Personifikation des Mitleids an sich.

„Weil ich Armer Heil
Der Erde Söhnen brachte, trag ich dieses Joch" . . . . .
„Weil über Gebühr die Menschen ich geliebt!"

läßt Aeschylos ihn sagen.

Feuerbach hat für seine Darstellung den Moment aus der aeschyleischen Tragödie gewählt, in welchem Prometheus in seinen lauten Klagen durch die Ankunft der Töchter des Okeanos unterbrochen wird, die ihre innige Teilnahme an seinen Leiden zu erkennen geben.

Am felsigen, vom Meere bespülten Eiland festgeschmiedet, füllt Prometheus, auf abschüssigem Boden in kühner Verkürzung rücklings ausgestreckt, die rechte Seite des Bildes. Wie die schmerzlich geschlossenen Augenlider und krampfhaft geballten Hände andeuten, durchwühlen heftige Qualen den energisch bewegten machtvollen Körper des Gefesselten. Vordergrund und die linke Hälfte des Bildes nehmen vier, halb bekleidete, halb unbekleidete Okeaniden ein, die von einem Triton geführt werden. Von den Wogen des Meeres im Sturme herangetragen, umringen sie Prometheus unter Geberden leidenschaftlichen oder zärtlichen Mitgefühls. Sie bilden bei der Fülle von Schönheit und Anmut, die der Künstler über sie ausgegossen hat,

Der gefesselte Prometheus.

einen ergreifenden Gegensatz zu dem tragischen Pathos, das aus der Gestalt des göttlichen Dulders redet.

Die Prometheusfigur hat während der Entstehung der Komposition eine vollständige Umgestaltung erlitten. Der skizzenartige Urentwurf zeigt sie mit dem Kopfe nach oben. Erst in der meisterlichen Naturstudie, die sich im Besitze der Berliner Nationalgalerie befindet,[1]) erscheint Prometheus in der Lage kopfunter, wie das Deckenbild sie zeigt. Für die Hebung der Wirkung des gesamten Vorgangs, war dies ein so überaus glücklicher Wurf, daß man das Werk in dieser Gestalt nach Größe der Anlage und kühnem Fluß der Linie, zum Vollendetsten rechnen muß, was der letzten Schaffensperiode Feuerbachs angehört. K. v. Lützow bezeichnet diese Schöpfung treffend als „ein würdiges Seitenstück zu des Meisters Pietà: die Klage um den Erlöser in die hellenische Sagenwelt übertragen." Aber bei aller Steigerung des Ausdrucks zum tragischen Pathos, wie es der Verbildlichung äschyleischer Poesie entspricht, ist es doch durchaus modern empfundene Natur, volles und warmblütiges Leben, was jede Gestalt durchpulst.

Uranos.

Das Bild enthält bei allem Ernst des Grundtons eine etwas reichere

[1]) In Hanfstaengls Facsimileausgabe Feuerbachscher Handzeichnungen mitenthalten.

Farbenskala, als das große Mittelstück der Decke, aber in einer so weichen Zusammenstimmung, daß es sich doch harmonisch dem Ganzen einfügt.

Wir gelangen zu den beiden Einzelgestalten des Uranos und der Gäa. Als Personifikationen der Urwelt, Repräsentanten der ungebändigten elementaren Naturkräfte, sind Beide von einer gewaltigen Körperbildung, wie sie den Erzeugern des Geschlechts der Titanen zukommt. Von sturmdurchwehten Gewändern umflattert, so ziehen sie, von Genien gefolgt, auf Wolken durch den Weltenraum; Uranos im Geleite eines Kometengestirns, Gäa über der Erde schwebend.

Gäa.

Ueber und zwischen den Beiden eingeordnet, befindet sich Aphrodite in der Auffassung als Venus Anadyomene. Liegend dargestellt, bildet sie nicht allein für die vertikale Linie der seitlichen, in stürmischer Gegeneinanderbewegung befindlichen zwei Gestalten, sondern für die gesamte obere Deckenhälfte den beruhigenden horizontalen Abschluß.

Nach Hesiod gehört Aphrodite zum Geschlechte des Uranos. Vers 176—195 der Theogonie schildern die Art ihrer Entstehung, und wie die schaumgeborene, dem Meere entstiegene Göttin die Wogen auf einer Muschel durchschwimmend, auf Cythera und Cypros landet.

Dieser Vorwurf hat Feuerbach für seine Darstellung gedient. Er

hat die Göttin sowohl hier, wie im großen Mittelbilde nicht, wie im Urteil des Paris, als die Personifikation der jugendlich reizvollen, weiblichen Anmut aufgefaßt, sondern dem kosmogonischen Inhalt des gesamten Deckenwerkes entsprechend, als „Krönung der Schöpfung" ihre Gestalt mit den ausgereiften Formen des vollentwickelten Weibes gebildet. Aber bei aller Größe der Anlage, und machtvollem Fluß der Linie, spricht aus der stolzen, sieghaften Haltung eine Fülle von Grazie und Liebreiz in Bewegung und Ausdruck.

Auf einem purpurnen Gewande in ihrem Muschelwagen hingelagert, den lichten Schleier zum Segel gebläht, durchzieht die Göttin heiter lächelnd

Venus Anadyomene.

das leichtwogende Meer, von geflügelten Amoretten geleitet. An ihrer Seite lenkt Amor das schimmernde Fahrzeug durch die Wellen. Im blauen Aether schwebt über der Göttin eine Taube dem Ziele entgegen.

Es ist ein Bild voll strahlender Schönheit und sonniger Heiterkeit, in welchem der Künstler die vorausgegangene Tragik versöhnend ausklingen läßt und ein Werk abschließt, von dem er kurz vor dessen Beginn das Wort gebrauchte:

„Wenn es mir gelänge, wollte ich gerne sterben; es wäre genug für ein Menschenleben."

Das Schicksal hat ihm die Erfüllung von Beidem gewährt.

Fünfzehntes Kapitel.

Zur Frage von Feuerbachs kunstgeschichtlicher Stellung.

Obwohl seit Anselm Feuerbachs Tod schon nahezu drei Lustren verstrichen sind, wird man ihn, der leichtlich noch leben und schöpferisch thätig unter uns weilen könnte, als der Gegenwart zugehörig ansehen müssen, und dies um so mehr, als die Kontroverse über seine Bedeutung als Künstler noch zu keinem eigentlich abschließenden Urteil geführt hat. Noch ist die Frage, welchen Platz in der Kunstgeschichte Feuerbach einzunehmen bestimmt sein dürfte, Sache der individuellen Entscheidung, wenn auch heute schon darüber kein ernstlicher Zweifel mehr bestehen kann, daß dieser Platz ein hervorragender und bleibender sein wird.

Die Welt neigt in solchen Fällen zu der nahegelegenen Ausflucht, die Beurteilung einer der Gegenwart angehörigen, in ihrem Werte noch nicht völlig festgestellten oder festzustellenden Erscheinung erfordere, um objektiv zu sein, daß der Gegenstand der Untersuchung erst durch eine entsprechende Spanne Zeit dem Dasein entrückt sei, mit andern Worten der Geschichte angehören müsse. Erst aus einer durch das Uebereinstimmende und Dauernde ihres Inhalts sich ergebenden Summe von subjektiven Einzelentscheidungen könne sich alsdann ein sicheres, d. h. das historische Urteil ergeben.

Einstweilen ist so viel gewiß, daß Feuerbach dem Verständnis und Interesse der Welt heute um ein Erhebliches näher gerückt ist, als dies während der Zeit seiner unmittelbaren Wirksamkeit der Fall war. Man wird dies neben anderen Ursachen zum guten Teile dem Umstand zuschreiben dürfen, daß die Fähigkeit zur kritischen Würdigung der eigentlich künstlerischen, d. i. der, vom Inhalt eines Kunstwerks unabhängigen Eigenschaften, sich in den letzten zwei Jahrzehnten sehr gesteigert hat, während zu Lebzeiten Feuerbachs noch das stoffliche Interesse bedeutend überwog. Auch Solche, die von dem besonderen Wesen dieses Künstlers sich nicht

unmittelbar sympathisch berührt fühlen, vermögen doch nicht mehr zu verkennen, daß aus seinem gesamten Schaffen die volle Kraft einer ganzen Persönlichkeit spricht, die jeder ihrer einzelnen Kundgebungen unverkennbar den Stempel ihrer Eigentümlichkeit aufzuprägen verstand. Niemand, der auch nur einigen Blick in solchen Dingen besitzt, wird jemals über Feuerbachs künstlerische Handschrift, so reich sie auch variiert, im Zweifel sein, weil sie nie Kopie, sondern immer Original ist.

Es könnte auffallen, daß eine so ausgesprochene künstlerische Eigenart auf den Entwicklungsgang des modernen Kunstlebens — wenigstens soweit sich dies gegenwärtig schon überblicken läßt — noch keinen merkbaren oder gar bestimmenden Einfluß auszuüben vermochte, obwohl gerade eine solche Eigentümlichkeit sonst den nächsten Grund und Anreiz zur Nachahmung bildet.

Der Kunsthistoriker, der eine künstlerische Persönlichkeit mehr aus kunst- und kulturgeschichtlichen, als von rein ästethischen Gesichtspunkten aus betrachtet, mehr ihre Stellung zum Ganzen, als die künstlerische Individualität in ihrer abgeschlossenen Besonderheit im Auge hat, wird geneigt sein, den geringen Einfluß von Feuerbachs Kunst auf die Gegenwart daraus zu erklären, daß es ihr an jener ausgesprochenen Neuheit fehle, in welcher sich entweder Besonderheiten der Zeit abspiegeln, oder durch welche sich das eigentliche Genie auszeichnet. Nicht minder werden alle Diejenigen so urteilen, die gewohnt sind im Erfolge, und in der Wirkung, die eine Persönlichkeit auf ihre Zeit und Umgebung ausübt, den Gradmesser für deren Wert und Bedeutung zu erblicken. Allein diese Voraussetzungen sind sehr anfechtbar. Ein Genie braucht nicht notwendig auch ein bahnbrechendes zu sein, so wenig als umgekehrt ein bahnbrechender Geist immer auch zugleich ein Genie sein muß. Ein Genie kann ebensowohl eine Entwicklungsreihe abschließen, wie einleiten. Diese Entwicklungsreihe kann dabei ebensowohl den Aufgang, die Blüte einer Kunst, wie ihre Abblüte, ihren Niedergang, ihren Verfall bedeuten; auch braucht sein Einfluß nicht notwendigerweise immer segensreich, er kann auch ebensowohl dämonisch, unheilvoll sein. Innerhalb einer solchen auf- und besonders absteigenden Entwicklungsreihe aber, kann ein Genie auch eine Sonderstellung in oppositionellem Sinne einnehmen, durch die es nur langsam, und zuweilen erst in großem Abstande von seiner Zeit, zur Geltung und vollen Wirkung gelangt.

Die größten Geister pflegten Entwicklungen abzuschließen, nicht einzuleiten; sie erscheinen oft nur so herausragend, weil sie auf den Schultern ihrer Vorgänger stehen. Die großen Tragiker und Künstler Griechenlands, ebenso Rafael, Michel Angelo, Tizian haben glänzende Entwicklungsperioden abgeschlossen. Bernini, der in den Augen seiner Zeit Michel Angelo in

Schatten stellte und Rafael ein Jahrhundert lang vergessen machte, hat als der Bahnbrecher des Unheils den Verfall, die Entartung der Kunst eingeleitet. Joh. Seb. Bach, ein musikalisches Genie von rätselhafter Größe, ist so zu sagen ein Jahrhundert nach seinem Tode erst eigentlich entdeckt und ebenso Shakespeare als der größte Tragiker aller Zeiten, von den Deutschen in seiner Bedeutung wiedererkannt und in seinem Vaterland und der Welt eingebürgert worden. Herder aber, und ebenso Rousseau, beide auf allen denkbaren Gebieten bahnbrechende Geister, gelten keineswegs in den Augen aller für eigentliche Genies. Solcher Beispiele ließen sich noch Viele anführen.

Um es mit einem Worte zu sagen: Der Einfluß eines Genies auf seine Zeit ist durchaus zufälliger Natur. Er hat, als eine bloße Begleiterscheinung desselben, nichts mit dessen innerem Wesen und daher auch nichts mit dem reinen Kerne eines Kunstwerks zu thun; hat vielmehr im jeweiligen Zustande der Außenwelt seine Voraussetzungen und kann ebensowohl das Symptom und Charakteristikum für gesunde, wie krankhafte zeitliche Allgemeinzustände sein.

Gewiß wird jedes Kunstwerk Merkmale von seiner Zeit aufweisen, denn jeder Künstler ist das Kind seiner Zeit. Aber — um bei dem Gleichnisse zu bleiben — es gibt neben der Fülle von Durchschnittserscheinungen, die blind und willig den Antrieben ihrer Zeit gehorchen, zuweilen auch störrische, mit ihr in offenen Kampf sich setzende Kinder, die ihre eigenen Bahnen wandeln und wenig oder nichts mit der typischen Physiognomie ihrer zeitlichen Umgebung gemein haben; Erscheinungen, „die jeder chemischen Analyse spotten.“ [1]) Eine solche Erscheinung war Anselm Feuerbach. Als Künstler dem Zwang eines tyrannischen Instinkts unterworfen, daher für erzieherische Einflüsse, die im leisesten Widerspruch damit standen, unzugänglich, vermochte er schlechtweg nichts anderes zu sein, als Bahnbrecher und Pfadfinder für seine eigene Sache, gleichviel ob seine Wege der Welt als alt oder neu erschienen. Aristokrat des Geistes vom Scheitel bis zur Sohle, war er auch in künstlerischen Fragen konservativ, nach dem Dichterwort: „Das echte Neue keimt nur aus dem Alten.“ Mit einer Art von physischem Unbehagen gewahrte er, wie im demokratisch-plebeischen, nivellierenden und uniformierenden Drange der Zeit das Gebiet der Kunst von der Herrschaft der Mittelmäßigkeit mehr und mehr bedroht wurde. „Die gesetzlichen Schranken in der Kunst“, ruft er unwillig aus, „sind durchbrochen und

[1]) Richard Muther (Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert) über Feuerbach: „Ein Glück vielleicht, daß man in der Kunstgeschichte zuweilen auf Persönlichkeiten stößt, die jeder chemischen Analyse spotten.“

der Schlamm des Alltagslebens überflutet das poetische Gebiet mit Maßlosigkeit, die aus Armut und mit Uebertreibung, die aus Unvermögen erzeugt sind." So nahm er denn, da die Kost, die seine eigene Zeit ihm bot, seinem Gaumen widerstrebte, seine geistige Nahrung wo er sie fand und brauchen konnte; zunächst von den Alten und bald am liebsten von da, von wo auch diese sie geholt, aus dem Schoße der ewigjungen Mutter Natur.

Es mag nicht ohne Wert und Interesse sein, von einem so selbst- und zielbewußten Geiste, wie Feuerbach in jeder Beziehung erscheint, zu wissen und zu erfahren, in welchem Lichte er sich selbst als Künstler in seinem Verhältnis zur Mit- und Nachwelt erschien. Es möge daher, als höchst charakteristisch dafür, erwähnt sein, daß er einmal das Bild von sich gebrauchte, er werde am deutschen Kunsthimmel dereinst als ein einsamer Stern seines Jahrhunderts fortglänzen, wenn die Meisten der neben ihm als Größen Gefeierten, wie Meteore in die Nacht der Vergessenheit zurückversunken sein würden.[1])

Von gar manchen seiner Zeitgenossen, die auf den Schild gehoben wurden, dürfte diese Weissagung sich heute schon erfüllt haben. In der Schätzung der Welt ist das Ansehen kaum eines Einzigen gestiegen, wohl aber ließe sich das bildliche Gleichnis, das Feuerbach auf sich selbst angewendet, dahin weiter ausführen, daß sein Stern sich heute bereits in erheblich größerer Erdnähe befindet, als zu jener Zeit; für Viele ist er sichtbar geworden, die von seiner Existenz nichts gewahrt, oder vom Flackerlicht jener Meteore geblendet, dem ruhigen Glanze seines Gestirns kein Acht geschenkt hatten. Nur Einer aus derselben Zeit ist mit Feuerbach in den Augen der Welt zusehends gestiegen, ja hat ihn an Erfolg überflügelt — Arnold Böcklin. Aber es dürfte nicht überflüssig sein, daran zu erinnern, daß dieselbe Welt, die diesen Künstler heute bewundert, und mit Recht bewundert, ihn Jahrzehnte hindurch ebenso gründlich vernachlässigt, verlacht und angefeindet hat, wie Feuerbach. Haben doch selbst seine nächsten Freunde das, was auch ihnen in der wechselnden Art seiner Farbengebung absonderlich erscheinen wollte, als organische Störung seines Sehvermögens, als Farbenblindheit angesehen.[2]) Auch er würde seinen Erfolg nicht erlebt haben, wenn er, der bald Siebzigjährige, wie Feuerbach im Alter von fünfzig geendet hätte.

[1]) In verschiedenen Publikationen über Feuerbach (Dr. Karl Neumann. Preußische Jahrbücher, und Richard Muther, Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert) hat sich diese Aeußerung fälschlich in der Umkehrung eingeschlichen, als habe Feuerbach von sich, als von einem Meteor gesprochen.

[2]) Sie erblickten darin die Folgen eines schweren Typhusleidens, das Böcklin in den sechziger Jahren in München befallen hatte.

Böcklin steht der heutigen Welt unstreitig näher als Feuerbach. Gleichwohl kann von ihm nicht behauptet werden, — wenn er auch mancherlei Nachahmer gefunden hat, — er stehe zu der gegenwärtigen Bewegung auf künstlerischem Gebiet in innerer Beziehung, so sehr man sich auch von gewissen Seiten bemüht, ihn mit derselben in Zusammenhang zu bringen. Ja man kann, so paradox es für Viele klingen mag, umgekehrt sagen, daß er im direktesten Gegensatz zu den Tendenzen der Modernen steht und zwar in einem viel höheren Maße, als Feuerbach, der sich weit seltener vom Boden der realen Wirklichkeit entfernt. Die Stärke Böcklins beruht gerade in dem, was der Koran der Neuerer als Sünde verwirft. Keiner hat in seiner Kunst die Rechte der Phantasie souveräner ausgeübt, ist dem Leben, das ihn umgibt, mehr aus dem Weg gegangen und hat der Natur den Stempel seiner individuellen Anschauung willkürlicher aufgedrückt, als er. Dabei fußt seine Technik ganz auf den Alten und nicht minder war der Boden aus dem er seine geistige Nahrung sog, die Literatur des klassischen Altertums.

Was ist's, was ihm Feuerbach gegenüber trotzdem einen Vorsprung verschaffte?

Vielleicht dürfte die teilweise Erklärung dafür in der Antwort zu finden sein, die dieser auf die Frage gibt: „Was ist originell? Alles und jedes in der Welt", erwidert er darauf, „ist schon einmal dagewesen und leider fast immer besser. Was aber aus der tiefsten Seele des Menschen kommt, ist demohngeachtet immer originell."

Dem Sinne gemäßer, den es eigentlich auszudrücken galt und den Feuerbach sicherlich auch ausdrücken wollte, müßte es nur dabei statt „originell, original" heißen. Es klebt am ersteren Begriffe leicht etwas von Uebertreibung, wo nicht etwas Absonderliches. Nicht, als ob ein Kunstwerk nicht tiefpoetisch und zugleich originell sein könnte, aber auch das künstlerisch Halbe, in sich Widerspruchsvollste kann originell sein, wogegen das Originale immer eine gewisse Vollendung und Vollkommenheit zur Voraussetzung hat. Nur auf Geister ersten Rangs, auf Dichter und Künstler großen Stils wenden wir diese Bezeichnung an. Weder Rafael, noch Mozart, noch Goethe nennen wir originell, sondern original.

Man kann den innersten Unterschied zwischen beiden Begriffen vielleicht auch dahin präzisieren: Die Heimstätte des Originalen ist das tief dichterisch veranlagte Gemüt, die Seele des Menschen. Das Originelle dagegen wächst auf dem Boden der Intelligenz, es ist das Kind der spielenden Phantasie.

Wer ist nun im Sinne dieser Auslegung mehr original, wer mehr originell: Feuerbach oder Böcklin? Beide — wer zweifelt noch daran —

sind geborene Dichter von Gottes Gnaden. Niemand aber wird sich leicht versucht fühlen von Feuerbach als von einem „originellen" Künstler zu reden, wohl aber wird Böcklin von der Welt mit Vorliebe als ein solcher bezeichnet. Der Grund hiefür liegt aber lediglich in dem Umstande, daß seine Kunst neben all ihrer tiefen und echten Poesie einen starken Beisatz von phantastischem Element aufweist — was in Feuerbachs Kunst vollständig fehlt — und daß Böcklin, mit den Jahren zunehmend, zu immer drastischeren Wirkungs- und Ausdrucksmitteln gegriffen hat; gewiß nicht aus Absicht und Berechnung, die seinem vornehmen Künstlerwesen durchaus fremd sind, sondern weil diese Art von Steigerung in der Natur seiner gesamten künstlerischen Veranlagung vorausbestimmt war.

Umgekehrt hat Feuerbach in seinen Anfängen, im Sturm- und Gährungsdrang seiner Jugend, in den Zeiten, in denen er unselbständig den Fußtapfen der Franzosen und der Italiener gefolgt war, sich im technischen Virtuosentum gefallen. Man kann seinen Hafis in der Schänke, seinen Tod des Pietro Aretino, seine Versuchung des heil. Antonius, besonders in der zweiten Konzeption, man kann selbst sein Dantebild noch zu der Klasse der originellen Bilder rechnen; in seinen nachfolgenden Schöpfungen aber, in welchen sein eigenstes Wesen zum Durchbruch und selbständigen Ausdruck gelangte, hört er auf im herkömmlichen Sinne des Wortes originell zu sein, um von Werk zu Werk, von Stufe zu Stufe immer einfacher in der Darstellung, und in der Verwendung der Mittel seiner Palette immer maßvoller zu werden. Aus der Natur dieses eigentlichen originalen Wesens, wie es sich in Feuerbachs reifster und selbständiger Kunst offenbart, wird man daher unschwer die Erklärung dafür finden, daß Böcklins Kunst sie im Erfolge überholen mußte. Es lag in der Natur der Sache, daß die schlichte Vollendung, das Abgeklärte, Strenge und Reine dieser Kunst, das, was so Vielen an ihr für kalt und leblos gilt, eine allgemeine Wirkung nicht wohl haben konnte. Ebenso schloß ihre Vielseitigkeit und der vollständige Mangel an gewissen, immer wiederkehrenden, leicht im Gedächtnis haftenden äußerlichen Merkmalen, die Verlockung zur Nachahmung aus. Nur Einer der an eigenartiger Begabung Feuerbach tief innerlich verwandt und an Können ebenbürtig wäre, vermöchte ihn mit Erfolg nachzuahmen; doch dieser zöge dann wohl vor, Eigenes zu schaffen.

Feuerbach war sich darüber klar, die künstlerische Phantasie bestehe in dem größeren oder geringeren Vermögen, aus der im Gedächtnis aufgespeicherten Masse längst vorausgegangener Anschauungseindrücke — deren Genesis wir nur nicht zu verfolgen und nachzuweisen im Stande sind — mit Bewußtsein Einzelnes herauszugreifen, und nachgestaltend festzuhalten.

Er war sich aber auch der Gefahren bewußt, die mit der Ueberherrschaft dieser verführerischen Macht für den Künstler verbunden sind: Phantastik und Willkür auf der einen, Manier und Schablone auf der andern Seite. Frühzeitig erkannte er als die einzige sichere Gewähr gegen diese Gefahren, die unausgesetzt unterhaltene Beziehung zur Natur. Das fortwährende Beobachten erschien ihm ebenso wertvoll, wie das direkte genaue Studium unerläßlich; jenes zur planmäßigen Bereicherung des Vorrats an künstlerisch brauchbaren Vorstellungen, letzteres zur beständigen Uebung und Steigerung der Fähigkeit, die gewonnenen Erinnerungsbilder energisch nachzuschaffen. So war ihm die Natur in der Unerschöpflichkeit ihrer stetigen, und doch ewig wechselnden Erscheinungsfülle, der erfrischende Jungbrunnen der künstlerischen Phantasie.

Von Böcklin behauptet die Welt, er beschränke sich längst fast ganz auf die reine Beobachtung und verlasse sich — vom eigentlichen Naturstudium absehend — meist auf den früh erworbenen Schatz seines Wissens und Könnens. Ist dem so, dann würde Beides ein erstaunliches Beispiel abgeben, nicht allein von der außerordentlich ausgebildeten Intensität und Sicherheit seines Erinnerungs- und Vorstellungsvermögens, sondern auch von der Fülle seiner technischen Fertigkeiten, über die er jederzeit meisterlich verfügt. Ein Anderes aber ist es, ob ein solches Beispiel Nachahmung verdient, ob es nicht vielmehr für jeden nicht Ebenbürtigen als ein bedenkliches Wagnis gelten muß. Eine solche Verfahrungsweise mag innerhalb der Grenzen der Landschaftsmalerei geringere Gefahren in sich bergen; anders aber verhält es sich mit einer Kunst, in der es sich in erster Linie um die Darstellung des Menschen handelt, zumal in der gewandlosen Gestalt, welche sich der Beobachtung für gewöhnlich entzieht. Hier, wo die Gesetze der Proportion und der Symmetrie und der Bewegungsrhythmus der Formenwelt mit seinem Heer von feinen Verkürzungs- und Ueberschneidungsmöglichkeiten eine so große Rolle spielt, muß ein Verfahren versagen, das sich lediglich auf die Zuverlässigkeit des Gedächtnisses stützt. In der That liefert denn auch Böcklins Kunst einen deutlichen Beleg hiefür, sobald er die menschliche Erscheinung selbständig und gar in Lebensgröße und unbekleidet verwendet. Da wird er nicht selten in einer Weise unsicher in der Linie, formlos und leer in der Ausfüllung des Konturs, daß es den Genuß an den größten sonstigen Vorzügen seiner Werke zuweilen aufs empfindlichste beeinträchtigt. Er mag diesen Mangel wohl manchmal selbst empfinden und seine Vorliebe für Darstellnng einer imaginären Gestaltenwelt und die häufige Verwendung von schleierhaften Verhüllungen hängt vielleicht damit zusammen. Solche Stoffe geben dem Künstler dann

freilich auch wieder Gelegenheit, in Lösung von Farbenproblemen eine Meisterschaft zu bewähren, über der man ihm gerne Alles verzeiht.

Man kann es beklagen, daß Feuerbach mit den Jahren immer mehr darauf verzichten lernte, durch koloristische Hilfs- und Reizmittel zu wirken, alles über dem Bemühen, seiner inneren dichterischen Anschauungswelt zu möglichst vollkommener formaler Ausgestaltung zu verhelfen. Das stetige exakte Studium nach der Natur war ihm an sich nur Mittel zu diesem Zweck, der sich nun einmal mit einer überwiegend koloristischen Behandlung schwer vereinigen läßt. Er faßt sein künstlerisches Programm in die Worte zusammen: „Alsdann, nachdem ich die Macht der natürlichen Erscheinung erkannt hatte, war ich mir auch sofort bewußt, daß ich mehr als Andere zu lernen habe, um der Natur gegenüber den heiligen Respekt zu bewahren und mich a forza di lavoro zur Gedankenfreiheit aufzuschwingen."

Nicht als ob Feuerbach die Aufgabe des Malers im „Dichten", d. h. in der Darstellung von Außen hineingetragener sogenannter poetischer Ideen erblickt hätte. Er sagt selbst darüber: „In der Dichtkunst sind Dinge auszusprechen erlaubt, die die Grenzen der Malerei überschreiten und umgekehrt. Wenn der Dichter malt und der Maler dichtet, so geht das nebenher und erschöpft nicht das einem Jeden angewiesene Feld." Aber er vermochte auch ebensowenig in einer bloßen Abschrift der Natur den Zweck der Kunst zu erblicken, sondern er stand mit seiner Anschauung auf demselben Boden wie Böcklin und betrachtete es als seine und der Kunst Aufgabe überhaupt, die sichtbare Welt als ein innerlich Empfundenes, innerlich Geschautes zum Ausdruck zu bringen.

Kraft des allgemeinen und kraft des Rechts seiner individuellen künstlerischen Phantasie, erhob er, und durfte er den Anspruch erheben, daß man ihn so lange vom Standpunkte dieser seiner Eigenart aus beurteile und gelten lasse, als dieser Standpunkt nicht ein an sich unkünstlerischer, und darum verwerflicher sei. Allein sowohl ihm, wie Böcklin gegenüber, hat die Welt nur sehr langsam gelernt, diesen Standpunkt einzunehmen. Für die Einsicht der damaligen Welt war es eine zu große Zumutung, Blick und Geist an einer künstlerischen Thätigkeit üben zu sollen, die zum größten Teil auf selbständig dichterischen Voraussetzungen beruhte und nur gelegentlich ihre Stoffe literarischen, geschichtlichen, oder Sagenquellen entnahm. Daß ein Bild, eine Gestalt, ein einfacher Kopf etwas an sich Bedeutsames sein könne, auch ohne durch Name, geschriebene Vorgeschichte oder begriffliche Auslegbarkeit inhaltlich verständlich gemacht zu sein, war für das durchschnittliche ästhetische Bewußtsein, selbst der sogenannt gebildeten Gesellschaftskreise der damaligen Zeit eine völlig entlegene Vorstellung.

Ein weiteres, nicht unerhebliches Hindernis für eine einsichtsvollere Beurteilung Feuerbachs bildete die Vielseitigkeit seines künstlerischen Schaffens und die damit zusammenhängende Schwierigkeit, den Künstler in eine von den vielen Kategorien unterzubringen, in welche man das Gesamtgebiet der Kunst zu zerlegen gewöhnt war. Unterschied man doch zwischen einer religiösen und profanen Geschichtsmalerei, einem historischen und einem niedrigen Genre und neben Landschafts-, Marine-, Veduten-, Tier- und Stillebenmalerei sogar zwischen einer religiös-stilistischen und einer historischen Landschaft, und wie die vom kritischen Pedantismus ausgeheckten Unterabteilungen sonst noch geheißen haben mögen. Wehe dem Neuerer, der, diese Grenzen mißachtend, sich vermaß, einfach ein Künstler und nichts weiteres sein zu wollen. Ihn traf gleichsam der Fluch der Heimatlosigkeit.

Feuerbach, der, wie alle wahrhaft großen Künstler, unmittelbar aus der Fülle der Natur und des Lebens heraus die Anregungen für seine Kunst empfing, durchbrach bewußt und rücksichtslos diese willkürlich aufgerichteten Schranken. Jeder Richtung schien er anzugehören, jeder treulos zu sein. Was Wunder, wenn eine an geistloses Klassifizieren gewöhnte Kritik ihn in ihrer Verlegenheit heute unter den Historien- und morgen unter den Genremalern aufführte. Ihr erschien als ruheloses Suchen, Tasten und ratloses Experimentieren, was nichts anderes, als der Reflex der lebendigen Außenwelt war, wie sie sich in der Phantasie einer reichen Künstlernatur eigenartig wiederspiegelte. Liegt es doch im Laufe der Dinge, daß die Thätigkeit jeder das menschliche Mittelmaß überragenden Persönlichkeit dem allgemeinen Zeitbewußtsein mehr oder weniger vorausgreift und sich daher einer eigentlich sachlichen Beurteilung entzieht. Grund genug, daß der Mitwelt die scheinbaren Widersprüche eines solchen Werdeganges unverständlich und die Pfade als Ab- und Irrwege erscheinen, die der Genius mit seiner innern Leuchte gefahrlos zum Ziele wandelt. Klagt doch selbst Goethe, die klarste Seele des Jahrhunderts über die Welt, daß sie ihn nur selten verstanden und daß selbst seine nächsten Freunde nicht begreifen wollten, wie dem Götz ein Tasso und eine Iphigenie folgen konnten.

Hätte Feuerbach, statt nach so vielen Seiten, in einseitiger Richtung seinen Weg verfolgt, so würde er bei seinem immensen Können fehllos und mit geringerer Anstrengung die Welt überzeugt und für sich gewonnen haben; denn je mehr Seiten eine Sache aufweist, um so mehr Angriffspunkte bietet sie der Welt.

Man hat ihm zu seiner Zeit hauptsächlich vorgeworfen — und auch seine wohlwollenderen Beurteiler haben geglaubt, das langsame und be-

grenzte Eindringen seiner Kunst in das Bewußtsein seines Volkes damit erklären zu sollen — daß er zu wenig mit seinem Land und Volk im Einklang gestanden, mit einem Wort, aufgehört habe, ein Deutscher zu sein. Seine Schuld sei es daher gewesen, daß ihm sein Vaterland keine größere Teilnahme entgegengebracht habe.

Es ist kein Beweis für diese Behauptung, daß Feuerbach lange Jahre im Auslande gelebt, und außer seinem „Ludwig der Bayer" niemals einen sogenannten deutschen Stoff behandelt hat. Der Zusammenhang mit seinem deutschen Vaterlande war ihm zeitlebens innerstes Gemütsbedürfnis. Dafür spricht deutlich die Thatsache, daß er von der Stunde an, in der die äußeren Verhältnisse es ihm ermöglichten, kein Jahr vorübergehen ließ, ohne einige Monate hindurch, ja oft zweimal des Jahres in Deutschland gewesen zu sein. Noch mehr spricht vielleicht der Umstand dafür, daß es ihn jeweils mit einem förmlichen Kummer erfüllte, wenn einem seiner Bilder das Schicksal drohte, in außerdeutschen Besitz zu geraten. Wie sehr ihm auch Italien als seine künstlerische Heimat erschien, die Heimat seines Herzens lag doch nördlich der Alpen; und keineswegs als bloßer Ausfluß vorübergehender Verstimmungen, sondern wie der rote Faden durchs Tau, so ziehen sich durch seine Briefe die Klagen über Heimweh und das Nomadenleben, zu welchem ihn die Umstände verurteilten.

Allerdings, die Gegenstände, die Feuerbach mit Vorliebe behandelte, sind nicht der Art, um patriotische Empfindungen im vulgären Sinne des Wortes zu befriedigen. Das Vaterländische in dieser Bedeutung ist leider nicht immer auch zugleich das Künstlerische. Ihm wollte stets bedünken, daß wem es gelinge, das innerste Wesen, mit andern Worten die Geistes- und Gemütstiefen seiner Volksart, oder auch nur gewisse Seiten derselben, zu künstlerischem Ausdruck zu bringen, für seinen Teil zum Ruhm seines Volkes gerade genug beigetragen habe.

Verwunderlich aber an dieser mit so großem Nachdruck erhobenen Anklage ist, daß Andere gleichzeitig mit ihm nicht allein ungerügt, sondern selbst unter dem rauschenden Beifall der Welt, sich desselben Vergehens schuldig machen durften. Man denke an Makart, den Schöpfer der Pest von Florenz, der Katharina Cornaro, der Kleopatra und Abundantia. War dies deutsche Art, und waren dies deutsche Stoffe, und gründete sich nicht gerade auf diese Werke sein so zu sagen über Nacht entstandener Ruhm? Oder ist vielleicht Böcklin in solchem Sinne ein deutscher Künstler? Es ist schon im Vorausgegangenen hervorgehoben worden, daß auch er seine geistige Nahrung nicht aus dem heimatlichen Boden sog; daß seine Kunst ausschließlich in Italiens Land und Kunst, in der antiken Sagenwelt und

in der klassischen Literatur des Altertums wurzelt. Sein eigentlicher Erfolg ist freilich jungen Datums; aber auch Passini, der nie etwas Anderes, als südliches Volksleben dargestellt hat, genießt unter uns seit Jahrzehnten des größten Ansehens; desgleichen von Aelteren Rottmann mit seinen italienischen und griechischen Landschaften. Auch Riedel, lange ein ganz besonderer Liebling des deutschen Volkes und unserer Kunstvereine, der ein halbes Jahrhundert hindurch in Rom gelebt und in dieser ganzen langen Zeit kaum einmal den deutschen Boden wieder betreten hatte, malte in seinem Leben niemals etwas Anderes, als Italienerinnen, und ich wüßte nicht, daß ihm deshalb, oder um seiner indischen Sakuntala wegen, jemals der Vorwurf gemacht wurde, er sei seinem Vaterlande und deutschem Wesen untreu geworden. Gleich der reizenden Frauengestalt aus Kalidasa, gehörte auch der persische Dichter Hafis zu den damaligen literarischen Lieblingen, und wie Riedel seine Sakuntala, hatte Feuerbach seinen Hafis aus dieser Stimmung seiner Zeit heraus geschaffen. Aber während Riedel mit seiner Sakuntala jetzt freilich vergessene Triumphe feierte, stieß Feuerbachs Hafis — ein auch heute noch gutes Bild — auf Gleichgiltigkeit und Widerspruch. Auch seine Madonna und Pietà sind doch beide Stoffe von der allgemeinsten Geltung; wie Viele waren es aber, die von der herzbewegenden Schönheit des einen und der tiefen Tragik des andern Bildes sofort berührt wurden? Und als Feuerbach dann in seinem „Kaiser Ludwig der Bayer" einen wirklichen deutschen Stoff brachte, fand das Bild mit nichten ein größeres Interesse.

Aus all diesen Widersprüchen darf wohl mit Recht gefolgert werden, daß tiefere Ursachen, als die Wahl der Stoffe, an dem geringen Verständnis für Feuerbachs Kunst die Schuld trugen. Es müssen ebenso noch ganz andere Ursachen zu dem Erfolg Jener mitgewirkt haben, die deutschem Wesen gleich fern, oder noch ferner gestanden haben, als Feuerbach.

Was seinem Erfolg im Wege stand, war seine in beständiger Fortentwicklung und Umwandlung begriffene Darstellungs- und Vortragsweise, ferner seine ungewohnte Art der Formgebung, der häufige, auf dem Weg zur Ausbildung eines selbständigen Kolorits, eintretende Wechsel der Malweise; dann aber auch das Herbe, von allem Effekt und hohlen Affekt, aller Sentimentalität und allem süßlichen Wesen Freie seiner Kunst; denn „Wir Deutsche sind von gestern", läßt Goethe sich gegen Eckermann aus; „wir haben zwar seit einem Jahrhundert ganz tüchtig kultiviert, allein es können noch ein paar Jahrhunderte hingehen, ehe bei unseren Landsleuten so viel Geist und höhere Kultur eindringe, daß man von ihnen wird sagen können, es sei lange her, daß sie Barbaren gewesen."

Noch immer treibt die Doktrin von einer deutsch nationalen Kunst ihren Spuk unter uns. Als ob es einem Künstler in die Hand gegeben wäre, sich innerhalb der Grenzen seiner nationalen Eigenart — gesetzt diese könnten überhaupt genau bestimmt werden — von allen fremden Einflüssen frei zu halten. Selbst wenn er es noch so ernsthaft anstrebte, wird es ihm nicht gelingen und der Versuch wird ihm sogar zum Nachteil gereichen. In frühgeschichtlichen Zeiten, in welchen die Entwicklung und Geistesrichtung des Einzelnen durch eine thatsächlich nach Außenhin abgeschlossene nationale Kultur bestimmt wurde, war ein Allen und Allem Gemeinsames, das natürliche und unbewußte Ergebnis dieser Voraussetzung. Das Geistesleben eines *modernen* Volkes steht unter einem völlig veränderten Gesetz. Wir sind keine Hellenen, für die an den Marksteinen ihres Vaterlandes die Heimat der Barbaren anhebt. Umschlossen von anderen großen Kulturvölkern, und durch einen universell gewordenen Verkehr tausendspurig mit denselben verknüpft, unterliegen wir unwillkürlich den unkontrollierbaren Einwirkungen fremder und kosmopolitischer Geistesströmungen. Nur der Chinese, der sich durch seine berüchtigte Mauer von aller Berührung mit der übrigen Welt sicherte, vermochte im strengen, oder sagen wir beschränkten Sinne des Wortes, seine nationale Eigenart rein und ursprünglich zu erhalten; aber er opferte auch dafür den geistigen Fortschritt.

Religion und Moral, Sitte und Gewand, neben der Sprache einst die unterscheidenden Hauptmerkmale nationaler Eigenart, sind universell, sind uniform geworden. Endlose Kreuzungen, durch Völkerwanderung, kriegerische Invasionen und friedliche Einwanderung erfolgt, haben die Reinheit der Rassen physisch verändert, ihre Schärfen mannigfach abgeschliffen. Unter den stillen Einwirkungen einer ins Unübersehbare angewachsenen und sich täglich häufenden Erbschaft aus der Vergangenheit aller Völker und Zeiten erfuhr ebenso die geistige Physiognomie der Nationen nicht geringere Wandlungen. Die Literatur der Welt ist deutsches Besitztum geworden, und immer noch beruht der beste Teil deutscher Geistesbildung auf der Berührung mit der Kultur des Altertums. Unter dem Geisteshauch internationaler Anregungen blühte im Mittelalter Deutschlands Kunst, und gleich dieser empfing die Musik von den Niederlanden und Italien her die mächtigsten Antriebe. Haben Kunst, Poesie und Musik darum jemals aufgehört der Ausdruck deutschen Denkens- und Empfindens zu sein?

Das Entscheidende in dieser Frage ist und bleibt ewig die *starke Persönlichkeit*. Hat diese Kraft der dichterischen Veranlagung genug, um das von Außenher in sich Aufgenommene in Fleisch und Blut zu

verwandeln, so hat sie auch die Kraft, aus dem Kerne ihres angeborenen Wesens heraus, es als ein ihr individuelles Gepräge tragendes Neues, im Kunstwerk auszugestalten. Nicht dadurch, daß wir uns die Tugenden und Vorzüge anderer Nationen zu Nutzen machen, sondern durch die Nachahmung ihrer Unsitten und Thorheiten und indem wir uns im Bewußtsein der eigenen Unübertrefflichkeit, selbstgefällig abschließen, schädigen wir unsere Stammeseigenart.

Aus diesem falschen Patriotismus heraus meinte man auch bei Feuerbach beklagen zu müssen, daß ihn sein Geschick nach Italien und so der klassischen Richtung zugeführt hat.[1])

Als ob wir es nicht vielmehr begrüßen und stolz darauf sein müßten, daß es einem Deutschen gelungen ist, deutschen Sinn und deutsches Wesen in die vollkommensten Formen zu kleiden, die der künstlerische Menschengeist bis heute ersonnen. Denn dies ist das Verdienst Feuerbachs, all seinen Vorgängern gegenüber, daß er nicht aus zweiter Hand, sondern auf der Natur fußend, und aus dem Gesamtgeist der Vergangenheit heraus Dinge schuf, wie kein Deutscher, seit Holbein. Was verlangt man noch mehr von ihm?

Wenn Wold. v. Seidlitz zu der weiteren Folgerung gelangt, „daß die gegenwärtige Generation in der Mehrzahl von Feuerbachs Schöpfungen die Verwirklichung ihrer Ideale nicht zu erblicken vermöge," bleibt er uns die Aufklärung darüber schuldig, welches und welcher Art die Ideale sind, die er dabei im Auge hat. Ideale in der Bedeutung von großen künstlerischen Zeitidealen, wie die antike Welt und das Mittelalter sie gekannt haben, sind der Gegenwart fremd. Künstlerische Zeit-, d. i. Gesamtideale, sind, soweit uns die Geschichte lehrt, überwiegend religiöser, und zwar positiv-kirchlich-religiöser Natur gewesen. Idealstoffe in diesem Sinne zu erfinden, liegt aber außerhalb der Macht eines Einzelnen. Die Zeit, die Allgemeinheit muß sie liefern. Der Künstler vermag ihnen nur die verklärte äußere Form zu geben. Unsere Zeit hat nun wohl allenfalls politische und soziale, aber sie hat keine im allgemeinen Bewußtsein vorbereiteten, künstlerisch verwertbaren Idealinteressen. Der nach idealem Ausdruck ringende moderne Künstler ist in seinem Streben ganz auf sich selbst gestellt; er hat kein allgemein begehrtes, und allgemein verstandenes Kunstideal, sondern kann nur sein eigenes, d. h. das in seiner individuellen Vorstellungs- und Empfindungswelt wurzelnde subjektive Ideal einseitig herausbilden. Er

[1]) Wold. v. Seidlitz, im 4. Hefte der Stichausgabe neuerer Meister der Dresdner Galerie.

entbehrt bei seiner schöpferischen Thätigkeit den unschätzbaren Vorteil, sich von bereits fertig ausgebildeten, seiner Imagination gleichsam suggerierten, idealen Zeitvorstellungen irgendwie gefördert zu sehen. Aus dieser isolierten Stellung erwächst ihm aber folgerichtig die schwierige Doppelaufgabe, sein Werk nicht allein durch eigenste Kraft ins Leben zu rufen, sondern auch erst noch das Interesse und Verständnis der Mitwelt, dafür zu erringen.

So ausschließlich ist die Kunst in unserer Zeit der erloschenen Traditionen auf das Individuum gestellt. Ein anderer, als der individuelle, ein wirklicher Gesamtstil, wird daher auch schwerlich so bald zu gewärtigen sein; wie sehr man sich auch auf gewissen Seiten der Täuschung hingibt, auf dem besten Wege, oder gar schon im Besitze eines solchen zu sein. So lange, als nicht die Zeit selbst, die Allgemeinheit, der Kunst wieder ihre Aufgaben stellt, wird der höchste Ausdruck, den der Kunstgeist der Gegenwart finden kann, immer nur in der Möglichkeit beruhen, große Individualerscheinungen, die in ihr vorbereitet liegen, zu entwickeln und auszubilden. Der höchste Grad der Ausbildung aber, zu der in Ermanglung eines herrschenden Gesamtstils, eine solche Einzelerscheinung gelangen kann, ist der persönliche Stil.

Diesen charakterisiert zunächst jenes geheimnisvolle unerklärbare Agens, das uns beim Anblick auch eines bis dahin unbekannt gewesenen Werkes, mit untrüglicher Sicherheit seinen Autor erkennen läßt; vielleicht mit größerer Sicherheit erkennen läßt, als dies bei Werken möglich ist, welche die Allgemeinsignatur eines großen Zeitstils an sich tragen. Dieses geheimnisvolle Agens ist es auch, das gleichsam als tragende Kraft, den Einzelnen aus der Flut der Allgemeinerscheinungen emporhält und ihn niemals völlig im Meer der Vergessenheit versinken und für den Blick der Nachwelt ganz verschwinden lassen wird.

In der gesamten Reihe der einheimischen Künstler unseres Jahrhunderts, die der Nachwelt in dieser persönlichen Bedeutung des Wortes als Stilisten erscheinen dürften, werden Feuerbach und Böcklin voraussichtlich die meisten Anderen erheblich überragen. Auch dürften sie sich, bei der Vergleichung, im Urteil der Zukunft keineswegs einander feindselig ausschließen, sondern vielmehr Einer den Andern ergänzen, im Sinne jener künstlerischen Dioskurenerscheinungen, denen wir in der Geschichte der Kunst ab und zu begegnen. So — ohne hieran weitere Parallelen knüpfen zu wollen — in Rafael und Michel Angelo, Mozart und Beethoven, Goethe und Schiller.

Das wesentliche Charakteristikum von Feuerbachs Stil ist das Natürliche. Aber freilich nicht das Natürliche als die Wiedergabe des Zufälligen

und Alltäglichen in der Erscheinungswelt. Ein Künstler von seiner Denkweise konnte unmöglich seine höchste oder gar einzige Aufgabe in der bloßen Nachahmung der Wirklichkeit erblicken. Der Versuch sie nachtäuschen, in der Kunst mit den Wirkungen der Natur konkurrieren zu wollen, schien ihm ein ohnmächtiges Beginnen und die Quelle aller Begriffsverwirrungen zu sein; er erblickte hierin ein vollständiges Verkennen der der Kunst gesetzten Grenzen und als notwendige Folge: die Stillosigkeit. Den Hauptirrtum dabei glaubte er aber aus der Vermengung, Verwechslung und Gleichstellung der Begriffe von Wirklichkeit und Natur herleiten zu sollen. Für ihn waren dies zwei durch eine tiefe Kluft von einander getrennte Welten. Die Natur erschien ihm durch die Wirklichkeit so tausendfältig in ihrer Ursprünglichkeit und ihrem wahren Wesen getrübt und durch Konventionen verhüllt, daß er die Wirklichkeit vielmehr als das größte Hemmnis, um zur Natur zu gelangen, betrachtete. Folgerichtig spürte er daher in der Welt der sichtbaren Enscheinungen mit Eifer all jenen Bildungen nach, in welchen sich ihm der formende Trieb der Natur in seinen Absichten am reinsten zu verraten schien. So vor Allem in der Gestalt des nackten Kindes und sodann der südlichen Menschenrasse überhaupt, wie sie in den eigentlichen Volksschichten Roms besonders herrlich vertreten ist. Hier enthüllte sich seinen Augen das Individuelle in der Menschenerscheinung in jenen vornehmen Typen, welche sich nur bei einem vom modernen Leben unberührten Dasein, und einem durch das Klima so hochbegünstigten Volke entwickeln und rein erhalten konnten. Aber auch hier, wo der Unterschied zwischen Natur und Wirklichkeit sich nicht mehr als schroffer Gegensatz offenbart, bestand immer noch für ihn die trennende Scheidewand, durch welche nach seinen Begriffen Kunst und Natur überhaupt sich von einander scheiden. Er fühlte zu tief, daß im selben Augenblick, in welchem der Mensch sich eines Stoffes aus der Außenwelt künstlerisch zu bemächtigen sucht, und wäre es selbst im Sinne der plattesten Nachahmung der alltäglichsten Wirklichkeit, dieser Stoff aufhört ein Wirkliches zu sein, und sich in ein Geistiges verwandelt. Indem der Dramatiker eine Handlung durch den Rahmen der Bühne begrenzt, sie in Scenen und Akte zerlegt, der Bildhauer einen belebten Gegenstand an den farb- und bewegungslosen Marmor fesselt, der Maler ihn unter Verzicht auf die räumliche Tiefe auf die Ebene seiner Leinwand projiziert, in all diesen Fällen unterschiebt Jeder, unter Hinweglassung von tausend Dingen, die der Wirklichkeit anhängen, dieser Wirklichkeit seine mehr oder weniger willkürliche, nur graduell verschiedene persönliche künstlerische Vorstellung. Niemals aber hört das Werk einer bloß nachahmenden Kunst auf, mehr zu sein, als ein dürftiges einseitiges Erinnerungsbild

jener Wirklichkeit. Die nächstwichtige Aufgabe des Künstlers muß somit darin bestehen, das Unzulängliche seines Vermögens in der Wiedergabe der Wirklichkeit dadurch auszugleichen, daß er seinem Werke durch einen besondern Inhalt, den jene Wirklichkeit entbehrt, einen erhöhten Wert verleiht. Dies aber kann er nur durch ein von sich aus Hinzugebrachtes, und zwar indem er, wie Gott der Herr seinem toten, aus Erdenstoff geformten Gebilde, auch *seinem* Werke eine Seele, ein Stück von der eigenen Seele einhaucht, auf daß es, mehr als nur ein taubes Nachbild, auch zugleich von dem Wesen seines Schöpfers beredtes Zeugnis ablege.

Die Seele von Feuerbachs Kunst ist ein im Gewande heitern Ernstes sich gebendes *Rein-Menschliches*.

Das Heitere seiner Kunst wird leicht über der Strenge ihres Wesens übersehen und wurde sein Fehlen häufig als ein Mangel und dieser Mangel als eine Folge von Feuerbachs unfreundlichem Geschick gedeutet. Beides mit Unrecht. In solchen Fragen entscheidet überhaupt das angeborene Temperament und nicht des Menschen Schicksal, wie Mozart und Schubert uns lehren. Doch gesetzt, es wäre dem so, ruht nicht auf der gesamten Kunst eines Michel Angelo auch ein Hauch pathetischen Ernstes? Aber wir wollen statt des Gewaltigsten und Unvergleichlichsten unter den Alten als Beispiel einen der Neueren anführen, der als einer der modernen Pfadfinder genannt wird: Watts, dessen große Eigenschaften wir im übrigen willig anerkennen. Ist seine Kunst etwa eine heitere? Steht ihrer düsteren symbolistischen Phantastik die Feuerbachsche Kunst mit ihrer gesunden Positivität nicht wie eine Welt tagheller Wirklichkeit gegenüber?

Wenn letzterer neben den heitern, den minder lichten Seiten des menschlichen Seelenlebens in mannigfachen Abstufungen vom Elegischen bis zum Tragisch-Pathetischen ebenfalls Ausdruck lieh, so entsprang dies aus der Vielseitigkeit seines Wesens und der Natur seiner Kunst, in der er als Historienmaler solcher Ausdrucksmittel nicht entraten konnte. Stoffe wie eine Pietà, Gestalten wie Iphigenie, Medea und Prometheus, kämpfende und sterbende Amazonen, eine Darstellung vom Sturz und Untergang eines Titanengeschlechts, wird niemand sich im Geiste einer Auffassung denken wollen, die unsern gewöhnlichen Vorstellungen von etwas Heiterem entspräche. Aber selbst im Titanensturz hat Feuerbach in der Figur des lachenden Poseidon und in den Putten, welche die Gestalt der Aphrodite in übermütigem Spiele umgaukeln, die Tragik des Vorgangs mit heitern Zügen durchflochten. Zu den Werken aber, die ganz aus dem Geiste einer echt künstlerischen Heiterkeit heraus geboren sind, gehören seine „Hafisbilder", der „Garten des Ariost", Ricordo di Tivoli", die „Nymphenbilder",

„Lesbia", der „Mandolinenspieler", die „Strand-" und vielen „Kinderbilder", nicht minder das „Gastmahl des Platon", das „Urteil des Paris", das „Kaiser Ludwigsbild", die „Venus" im Wiener Deckenwerk u. v. a. Selbst Laune und Humor, soweit sie sich mit einer Kunst, wie Feuerbach sie übte, überhaupt vertragen, kommen zur Geltung. Die Verwendung ausgesprochen humoristischer Motive schien ihm allerdings die größte Vorsicht zu erheischen; fehlen sie doch auch fast in der gesamten Kunst der Renaissance, die im übrigen gewiß nicht der Vorwurf des Mangels an Heiterkeit treffen kann. Gleichwohl hat Feuerbach, wo sie ihm zulässig erschienen, sie weder verschmäht, noch hat es ihm dafür an der Gabe der Darstellung gemangelt, nur hat er sie immer in maßvoller Weise und dem Geiste seiner Schöpfungen gemäß, stilvoll verwertet, wie in der Figur des Hafis, des lachenden Poseidon und des Bäckermeisters im Kaiser Ludwigsbild. Am meisten freilich liebte er's, das humoristische Element auf die Gestalt des Kindes zu beschränken.[1])

Wenn der Humor bei Böcklin ausgesprochener als bei Feuerbach zu Tag tritt, so darf dabei nicht übersehen werden, daß Ersterer sich auf dem Gebiete der eigentlichen großen Historie doch nur sehr ausnahmsweise versucht hat. Seine mythologischen Fabelgestalten und Personifikationen des Naturlebens, seine häufigen novellistisch angehauchten Motive, bei denen die menschliche Gestalt sehr oft nur als Staffage Verwerthung findet, legen ihm die Ausnützung heiterer, phantastischer und humoristischer Vorgänge sehr viel näher, als dem Historiker in der Kunst, der die großen Geschicke und Leidenschaften der Menschen zu schildern unternimmt.

Von diesen Abweichungen im Stofflichen sind aber auch zugleich die koloristischen Verschiedenheiten in Beider Kunst wesentlich mitbedingt. Böcklins Hauptdomaine ist die Landschaft und damit zusammenhängend das Stimmungsgebiet: jene geheimnisvolle stumme Sprache der landschaftlichen Natur, deren wesentlichstes Ausdrucksmittel das Zauberspiel von Licht und Farbe, mit ihren endlosen Brechungen und Reflexen bildet. Böcklin ist daher in allen Fällen immer erst Kolorist. Er steht aus diesem Grunde der Gegenwart, die in der Wiedergabe des rein Farbigen das Alpha und das Omega aller Malerei erblickt, auch nach dieser Richtung hin näher als Feuerbach, bei dem — wenigstens in den letzten 15 Jahren — die Farbe durchweg den Forderungen der Form untergeordnet ist. Der Formalist aber ist stets

---

[1]) Auf Wen dieser Feuerbachsche Humor seine Wirkung verfehlt, den dürfte vielleicht eine Reihe köstlicher Karikaturen von seiner Hand belehren, daß er auch derberen Ansprüchen hätte Genüge leisten können.

im Nachteil gegen den Koloristen. Die Farbe ist in der bildenden Kunst dasselbe, was im Drama die Musik: ein verführerisch tragendes, einschmeichelndes Element voll geheimnisvollen Zaubers, aber bei der ins Gestalt- und Grenzenlose verschwimmenden Natur dieses Elements ist es ein gefährlicher Irrtum, von ihm einen wesentlichen stilfördernden Einfluß oder gar von ihrer naturalistischen Verwertung einen „neuen Stil" zu erhoffen.

„Es ist die Darstellung des menschlichen Körpers, die allein die Grundlage einer gesunden Stilbildung geben kann", sagt Max Klinger mit vollem Recht, und nur indem die Farbe den Forderungen des Stils unterworfen wird, wird auch sie eine stilvolle sein können.

Die im „Vermächtnis" zerstreuten Aussprüche Feuerbachs über dieses Thema lauten zusammengefaßt dahin: Kolorit sei das vergeistigte Spiegelbild der in der Schöpfung zerstreut umherliegenden Dinge in ihrer Gesamtheit, ihr verklärter Abglanz in einer künstlerisch begabten, poetischen Seele. Derjenige, welcher das ihm für den einzelnen Moment brauchbar Scheinende sofort im Einzelnen zusammentrage und mit mehr oder weniger technischem Geschick für seinen Zweck benütze, sei Illuminist. — Hummersalatartige Farben seien kein Kolorit. — An der brutalen Aufdringlichkeit der Farbe erkenne man die Modernen. — In seiner Jugend sei es herrschende Ansicht gewesen, daß der Maler nicht malen dürfe und nur Geist zu haben brauche. Ihn habe man damals einen Koloristen gescholten. Wie immer im Leben, sei dieser extremen Ausartung die Reaktion auf dem Fuße gefolgt, und man habe sich kopfüber in den dekorativen Farbentopf gestürzt. Als er dann selbst, beim Uebergang in die große Historie, um des plastischen Vortrags willen, einen etwas knapperen Ausdruck in der Farbe gewählt habe, welcher jedoch in der Behandlung dem Gegenstand ganz auf den Leib gepaßt gewesen sei, habe man die vernichtende Bezeichnung „graue Periode" dafür erfunden, welche im Bewußtsein seiner strengen Kritiker immer noch nicht ganz erloschen sei.

Je höher die Ansprüche sind, die ein Künstler an sich selbst stellt, um so mehr scheint auch die Welt geneigt zu sein, sich in ihren Anforderungen auf denselben Standpunkt strenger Unerbittlichkeit zu stellen, während sie der selbstgenügsamen lieben Mittelmäßigkeit Rosen auf den Weg streut. Sie hat Feuerbach auf seinem ganzen Wege, obwohl sie sein „hohes Streben" immer gelten lassen mußte, bis an das offene Grab mit ihrer nie zu befriedigenden kritischen Skepsis begleitet. Und noch über dasselbe hinaus gefällt sie sich in der Verleugnung seiner Kunst und seines Namens. Seitdem er durch den Tod von der Liste der Aussteller verschwunden ist,

wurde noch niemals auch nur der geringste Versuch gemacht, eines von seinen weniger oder auch gar nicht bekannten Werken für eine Ausstellung zu erlangen. Nicht als ob ihm Gefahr drohte der Vergessenheit zu verfallen und es Not thue, ihn der Welt ins Gedächtnis zurückzurufen. Gleichwohl würde Derjenige sich um ihn und Andere ein Verdienst erwerben, der eine ähnliche Ausstellung seiner Werke ins Leben zu rufen vermöchte, wie sie in Berlin im Todesjahre Feuerbachs seitens der Nationalgalerie veranstaltet wurde.[1]) Auch Solche, die bis dahin nur widerstrebend oder unter Vorbehalten seiner Bedeutung Anerkennung gezollt hatten, fanden hier Worte des reinen Lobes, und die seine lauten Gegner gewesen waren, verstummten zum wenigsten gegenüber dem gewaltigen Künstlerernst, der aus dem Inhalt dieser zehn Säle zu ihnen redete.

Vor dem Gesamtbild von Feuerbachs künstlerischer Schöpfungskraft würde sich die Sage von seinem farblosen Kolorit und dem schwermütigen Geiste seiner Kunst sofort in Nichts verflüchtigen.

Nicht als ob zu erwarten wäre, daß der Sinn und das Verständnis für seine Kunst in die Masse eindringen, und er jemals populär werden könnte. Wie viele von den Edelsten wurden dies, oder sind es überhaupt? Höchstens ist es die eine oder die andere von ihren Schöpfungen. In Wirklichkeit feiern sie ihre geistige Fortdauer doch nur bei einem Bruchteil der Masse, in den Kreisen der Höhergebildeten. Für die Andern sind es tönende Namen, die sie wohl nachsprechen, ohne aber in einem ernstlichen Verhältnis zu der besonderen Welt zu stehen, die diesen Namen Wert und Inhalt verleiht.

Die Menge, die immer nur durch das Gegenständliche in der Kunst angezogen wird, fordert andere Reiz- und Anziehungsmittel, als ihr die Schöpfungen Feuerbachs bieten. Ihre stille Feierlichkeit, ihre herbe, beim vollsten Anteil am „Erdgeist“ doch von allem niedrigen Sinnenreiz geläuterte Schönheit, ihre klassische, von aller Willkür und Phantastik freie Gesetzmäßigkeit, ihr ruhiges, jedem Effekt in Farbe und Beleuchtung, jeder Uebertreibung in Ausdruck, Geberde und Bewegung, Verkürzung und Modellierung abholdes Gleichmaß, dies Alles kann nur einem hochgebildeten Geschmacke Befriedigung, nur einem geschulten Auge Genuß gewähren.

Die Herolde des „Neuen“, die im Bruch mit der Vergangenheit und jeder Tradition das einzige Heil erblicken, lehnen folgerichtig seine Kunst ab. Feuerbach ist für sie der Erbe und Hüter der Vergangenheit, der Pfleger ihrer Traditionen, der Vertreter der künstlerisch-dichterischen Phan-

[1]) Die im Jahre 1891 in Karlsruhe durch Lübke veranlaßte Feuerbachausstellung umfaßte nur wenig Anderes, als die am Orte selbst befindlichen Arbeiten des Künstlers.

tasie — ein Verleugner des neuen Evangeliums. Sie gewahren über ihren Vorurteilen nicht, wie vieles Neue seine Kunst an Inhalt, Anschauung, Auffassung und Behandlung aufweist, wonach man in der Vergangenheit vergebens ein unmittelbares Vorbild sucht. Sie verkennen bei offenen Augen, daß das Gute und Beste zu allen Zeiten immer zum halben Teil in der Vergangenheit wurzelt und daß, wie in der Natur so auch in der Kunst, der wahre Fortschritt nicht auf willkürlichen, sprunghaften Neuansätzen, sondern auf der Ausnützung des einmal Gewonnenen, d. h. auf dem Gesetz der ruhigen Weiterentwicklung beruht.

Treffend und erschöpfend faßt Janitschek in seiner Geschichte der deutschen Malerei Feuerbachs künstlerische Bedeutung in die Worte zusammen: Der Künstler stehe wohl im Zusammenhang mit den Klassicisten, sei aber seiner Empfindung nach modern und auch modern in seiner hochentwickelten Technik. Nicht die Antike und nicht Rafael blicke uns aus seinen Schöpfungen entgegen, sondern im liebenden Umgang mit der Natur habe der Künstler sich sein modernes Schönheitsideal geschaffen, d. h. aus lebendiger Wirklichkeit sich ein solches erwählt. In seinen spätern großen Schöpfungen zähle er zu den gestaltungsgewaltigsten Künstlern. Er habe in einer Welt voll großer Formen gelebt, aber diese ganz mit Leben ausgefüllt, das ihm aus dem Studium der Natur immerdar zuströmte. Seinen Werken könne man dauernde Wirkungskraft zusichern. —

Eine Kunstübung, die alles verwirft, was auf die Vergangenheit hinweist, spricht sich selbst das Todesurteil; denn ist sie erst selbst Vergangenheit geworden, wird sie, an ihrem eigenen Maße gemessen, der Nachwelt auch alsbald ein überwundener Standpunkt sein. Und kaum, daß es der Nachwelt bedarf: Dieselbe Generation, die sie schuf und werden sah, verwirft von heute auf morgen selbst, was ihr gestern noch die höchste Wahrheit dünkte. Und warum? Weil ihr die Weisheit der Alten für veraltet gilt, die dem Proteuswesen der Wirklichkeit — das mit seinem bunten Tausenderlei und der ewigen Flucht und dem steten Wandel der Dinge des Menschen Sinne äfft, — die ordnende und sondernde Einsicht des denkenden Geistes gegenüberstellten. Wie anders soll ein „Stil" sich denn ergeben, als indem der Mensch mit seinem bildnerischen Vermögen der Natur den Stempel seines eigenen Wesens aufdrückt? Was aber in diesem Sinne einmal wahr und groß gewesen ist, das kann wohl im Wechsel der Zeiten aufhören, gangbare Alltagsmünze zu sein, aber es wird niemals aufhören, groß und wahr zu sein. Es gibt keine Wahrheiten von gestern auf heute, die es morgen nicht mehr sind. In diesem Falle sind sie eben keine Wahrheiten, sondern Scheinwahrheiten gewesen. Man sollte überhaupt

nicht von künstlerischen Wahrheiten sprechen, denn es gibt nur ein künstlerisch Wahres, was, als beseeltes Drittes, aus der innigen Verbindung zwischen Geist und Natur hervorgeht.

Trügen nicht alle Anzeichen, so fängt die Welt auch eben an, nach diesem beseelten Dritten in der Kunst sich wieder zurückzusehnen. Diese Sehnsucht wird, ebenso wie sie Böcklin zum endlichen Siege verhalf, auch die große Künstlergestalt Feuerbachs den Blicken der Welt mehr und mehr entschleiern und ihrem Verständnis näher bringen, denn eine Kunst braucht, um früher oder später zu wirken, nichts weiter, als gut zu sein. Das Verdienst, neu gewesen zu sein, erlischt mit dem kommenden Tage.

Anhang.

Verzeichnis

der

sämtlichen Oelgemälde, Oelskizzen, Aquarelle, Entwürfe und Studienzeichnungen

von

Anselm Feuerbach.*)

(Die Oelgemälde sind durch Fettdruck von den Handzeichnungen unterschieden.)

Freiburg. 1841.

1. Schlafender Barbarossa. Aus Feuerbachs 12. Lebensjahre. Im Besitze des Freiburger Kunstvereins.

Düsseldorf. 1845—1847.

2. **Kinderköpfchen,** mit rotem Tuche. hoch 0,36. breit 0,32. Im Besitze der Frau Hofrätin Kayser in Heidelberg.
3. **Ein kleiner Robin Hood.** h. 0,31. br. 0,26. Derselben gehörig.
4. **Kleines Selbstbildnis,** mit Hut. h. 0,20. br. 0,17. Eigentum von Frau Rosa v. Gerold in Wien.
5. **Wiederholung desselben.** Eigentum der Familie Schiller in Würzburg.
6. **Zweite Wiederholung.** Herr Oberstabsarzt Anselm Feuerbach in Germersheim.
7. **Selbstbildnis.** h. 0,21. br. 0,16. Aus dem Jahr 1846 gez. *F.* 46. Besitzer Herr Hofrat Hecht in Mannheim.
8. **Junger Fischer.** Selbstbildnis. h. 0,50. br. 0,30. 1846. Eigentum von Fräulein Bluntschli in Heidelberg.
9. **Bildnis seines Freundes Bandel,** Sohnes des Erbauers vom Hermannsdenkmal. Aufenthalt des Bildes nicht bekannt.
10. **Bildnis des Vaters.** Brustbild mit Hand. h. 0,75. br. 0,58. 1847. Besitzer Herr Oberstabsarzt Feuerbach in Germersheim.
11. **Bildnis der Schwester.** Wie oben.
12. **Selbstbildnis,** in schwarzem Samtrocke. h. 1,06. br. 0,74. Besitzer Herr Fabrikant Riedinger in Augsburg.
13. **Italienische Landschaft.** Kopie. h. 0,39. br. 0,60. Im Besitze von Frau Hofrätin Kayser in Heidelberg.
14. **Frau in Trauer,** in ein Grabgewölbe schreitend. h. 0,29 br. 0,22½. Im Besitze des Herrn Generalmusikdirektors H. Levi in München.

---

*) Wo nicht ausdrücklich ein anderes Material angegeben ist, sind sämtliche Oelbilder auf Leinwand gemalt.

15. **Flöte spielender Faun** mit schlafendem Bacchuskinde. h. 1,00. br. 1,00. 1847. Eigentum der großherzogl. Gemälde-Galerie in Karlsruhe.
16. **Bacchus in der Wiege.** Im Besitze des Herrn Regierungsdirektors Arnsperger in ?
17. **Entwurf zu einer Germanenschlacht.** Auf gelbem Tonpapier in Sepia. Auf der Rückseite ein Brief an die Eltern. Eigentum der National-Galerie in Berlin.
18—27. **Kompositionen zu Shakespeares Sturm.** h. 0,47. br. 0,70. Bleistiftzeichnungen auf gelblichem Papier.
    1. Die Hexe Sycorax läßt Ariel in den Spalt einer Fichte verschließen.
    2. Sycorax langgestreckt liegend, Prospero darüber schwebend.
    3. Ariel Sturm erregend.
    4. Der Zauberschlaf.
    5. Caliban, Trinkulo und Steffano der Musik lauschend.
    6. Miranda und Caliban.
    7. Caliban von Dämonen geplagt.
    8. Ferdinand und Miranda Schach spielend.
    9. Große Gruppe.
    10. Verschollenes Blatt. (Ehemaliger Besitzer Herr Hofschuhmacher Lüder in Karlsruhe).
28—32. **Naturstudien.** Im Besitze des Kupferstichkabinets in Karlsruhe.
33. **Skizzenbuch.** Groß Quart. Eigentum des britischen Museums in London.

München. 1848—1850.

34. **Samson und Delila.** Kopie nach Rubens. Münchener Pinakothek. Im Besitze von Frau Marie Stratz in Heidelberg.
35. **Amoretten, den kleinen Pan entführend.** h. 3,00. br. 2,00. Eigentum des Kunstvereins in Freiburg i. Br.
36. **Bacchus und Bacchanten.** h. 0,65. br. 0,12. Im Besitze von Frau Dr. Eller in München.
37. **Schlafende Zigeunerin.** h. 0,45. br. 0,37. Desgleichen.
38. **Windgötter,** dem kleinen Bacchus Trauben stehlend, von dessen Wächter, dem Panther, am Gewande festgehalten. Gezeichnet A. Feuerbach. 1848. h. 1,21. br. 1,12. Das Bild trägt eine scherzhafte Inschrift an eine Verwandte, Frau Sophie Heydenreich in Ansbach.
39. **Bacchische Szene.** (?) Oelskizze. Besitzer Herr Kunsthändler Meder in Heidelberg.

Antwerpen. 1850—1851.

40. **Betender Mönch,** mit Totenkopf und Kruzifix. h. 0,64. br. 0,81. Im Besitze des Kunstvereins in Heidelberg. Schenkung des Künstlers.
41. **Junge Hexe, die zum Scheiterhaufen geführt wird.** Gezeichnet Anselm Feuerbach. Anvers. 1851. h. 0,89. br. 1,25. Besitzer Herr Stadtrat Dörflinger in Pforzheim.
42. **Kirchenräuber.** Verschollen.
43. **Männlicher Akt,** Kniestück, sitzend. Gezeichnet A. F. 51. h. 0,40. br. 0,36. Eigentum des Herrn Kupferstechers J. Allgeyer in München. Auf Karton gemalt.

44. **Kopf eines bärtigen Mannes.** h. 0,18. br. 0,14. Im Besitze des Herrn Universitätsprofessors Hofrats Hilger in München.
45. **Männliche Aktstudie,** einen Hammer schwingend. Ganze Figur. h. 0,80. br. 0,63. Im Besitze des Herrn Kunstmalers Emil Lugo in München.

Paris. 1851—1854.

46. **Italienisches Begräbnis.** Kuttenbrüder tragen einen Sarg bei Fackelschein. h. 0,35. br. 0,30. Eigentum von Frau Dr. Kayser in Ansbach.
47. **Grablegung Christi.** h. 0,85. br. 1,18. Besitzer Herr Dr. Roller in Achern. (Baden.)
48. **Nächtlicher Zigeunertanz.** h. 1,13. br. 0,79. Eigentum der städtischen Kunsthalle in Hamburg.
49. **Selbstbildnis.** 1852 gemalt und einem Pariser Freunde, dem nachmaligen Professor Scheible in ? zum Abschied geschenkt.
50. **Selbstbildnis.** Profil nach links gewendet. h. 0,47. br. 0,37. Im Besitze des Herrn v. Berlepsch, Kunstmalers und Kunstschriftstellers in München.
51. **Männliche Aktstudie,** lebensgroß in Rückenwendung. Aus Coutures Atelier. Im Besitze des Herrn Historienmalers Gentz in Berlin.
52. **Bacchantin.** Studienkopf, mit Weinlaub bekränzt. h. 0,52. br. 0,43. Eigentum des Herrn Generalmusikdirektors Hermann Levi in München.
53. **Hafis in der Schänke.** h. 2,26. br. 2,55. Gezeichnet Anselm Feuerbach. Paris 1852. Im Besitze des Herrn v. Harder in Mannheim.
54. **Tod des Pietro Aretino.** Farbenskizze. h. 0,99. br. 0,80. Gezeichnet A. Feuerbach. 1853. Im Besitze des Herrn Historienmalers Gentz in Berlin.
55. Studienkopf zum Hafis. Kreidezeichnung. Verbleib nicht bekannt.

Karlsruhe. 1854—1855.

56. **Selbstbildnis.** Für die Frau des Literarhistorikers Hermann Hettner, Herausgebers des schriftlichen Nachlasses von Feuerbachs Vater gemalt. Durch Schenkung Eigentum des Gothaschen Kunstvereins.
57. **Bauern an einem Schänktisch** sitzend. Verschollen.
58. **Zigeunerin, sich schmückend.** Im Besitze der Erben des Herrn Arthur May in Frankfurt a. M. Jetziger Aufenthalt nicht bekannt.
59. **Zigeunerin, einem Mädchen wahrsagend.** Verschollen.
60. **Mädchen über einen toten Vogel trauernd.** h. 1,00. br. 0,82. Gezeichnet 1854. Besitzer Herr Partikulier Emil Winter in Karlsruhe.
61. **Blumenmädchen.** h. 0,73. br. 0,61. Im Privatbesitz des Großherzogs von Baden.
62. **Bacchantin.** Kniestück. h. 1,00. br. 0,82. Im Besitze des Herrn Fabrikanten Benckgiesser in Pforzheim.
63. **Bacchantin.** Ganze Figur. h. 2,40. br. 1,55. Eigentum von Fräulein v. Berkholz in München.
64. **Pieta.** Oelskizze. (Sehr verdorben). h. 0,44. br. 0,98. Besitzer Herr Maler Trübner in München.

65. **Musizierende Frauen** im Grünen gelagert. h. 0,38. br. 0,48. Im Besitze der Frau Kommerzienrätin Julie Weinmann in München.
66. **Venetianische Scene.** h. 0,| . br. 0,| . Besitzerin Frau Hofvergolder Raupp in Karlsruhe.
67. **Badende Nymphen.** h. 0,40. br. 0,32. Auf Kupfer gemalt. Im Besitze des Herrn Ministerialdirektors v. Bürkel in München.
68. **Roccocogesellschaft im Walde.** h. 0,53. br. 0,42. Gleichfalls auf Kupfer. Besitzer derselbe.
69. **Diana, dem Bade entsteigend.** h. 0,53. br. 0,42. Im Besitze des Herrn Fabrikanten Riedinger in Augsburg.
70. **Bildnis des Geh. Rats Prof. Umbreit** in Heidelberg. Kniestück. 1854. h. 1,00. br. 0,73.
71. **Bildnis des Hofrats Kapp** in Heidelberg. h. 0.98. br. 0,69. Im Besitze des Herrn Justizrats Heydenreich in Bayreuth.
72. **Weibliches Bildnis** in Profil. Eigentum von Fräulein v. Stölzel in Karlsruhe.
73. **Bildnis eines kleinen Mädchens.** Eigentümer Herr Rentier Brombacher in Karlsruhe.
74. **Tod des Pietro Aretino.** h. 2,70. br. 1,75. Gezeichnet Anselm Feuerbach. 1854. Im Besitze des Herrn Generalmusikdirektors Hermann Levi in München.
75. **Versuchung des heil. Antonius.** 1854. In lebensgroßem Maßstab gemalt. Vom Künstler zerstört und nur in Photographie erhalten.*)
76. **Versuchung des heil. Antonius.** Oelskizze. h. 1,00. br. 0,80. Späterer Entwurf aus dem Jahre 1855. Im Besitze des Herrn Fabrikanten Riedinger in Augsburg.
77. **Bildnis des Präsidenten v. Leutter** in Karlsruhe. 1854. Im Besitze der Familie.

78—81. **Vier Türportes,** darstellend: 1. die Malerei, 2. die Bildhauerei, 3. die Musik, 4. die Phantasie. In einem Saale des großherzogl. Schlosses in Karlsruhe.

82—85. **Desgleichen,** darstellend: 1. den Seekreis, 2. den Oberrheinkreis, 3. den Mittelrheinkreis, 4. den Unterrheinkreis. — Ebendaselbst.

Venedig. 1855—1856.

86. **Kopie nach Tizians Himmelfahrt der Maria.** h. 3,68. br. 1,90. Eigentum der großherzogl. Gemäldegalerie in Karlsruhe.
87. **Die Poesie.** h. 2,25. br. 1,75. In gleichem Besitz.
88. **Madonna mit dem Kinde.** Ueber das Schicksal dieses Bildes, dessen Feuerbach im Vermächtnis (S. 64) als in Kastel Toblino am Gardasee entstanden ausführlich erwähnt, ist nichts Näheres bekannt.

89—107. **Achtzehn Landschaftsstudien** aus der Umgegend von Kastel Toblino am Gardasee.

Bergüberschau. h. 0,70. br. 1,20. Aus dem Nachlaß von J. V. v. Scheffel in den Besitz seines Sohnes, des Freiherrn J. V. v. Scheffel in Karlsruhe übergegangen.

Berglandschaft. h. 0,55. br. 0,70. Desgleichen.

*) In Franz Hanfstaengls Verlag in München erschienen.

Wald und Wiesen. h. 0,55. br. 70. Desgleichen.
Stürzendes Gewässer. h. 0,70. br. 0,55. Desgleichen.
Fels- und Gesteinstudien. Desgleichen.
Zwei flüchtige Skizzen. Desgleichen.
Zwei ausgeführtere Landschaftsstudien. Desgleichen.
Landschaftsstudie. Im Besitze des Herrn Kunsthändlers Soldan in Nürnberg.
Berglandschaft. h. 0,55. br. 0,70. Im Besitze der Frau Hofrätin Kayser in Heidelberg.
Waldwiese. h. 0,55. br. 0,70. Eigentümer Herr Justizrat Heydenreich in Bayreuth.
Felsenstudie. h. 0,55. br. 0,70. Besitzer der Nämliche.
Gesteinstudie. h. 0,45. br. 0,56. Im Besitze des Herrn Hofrats Hilger in München.
Landschaftsskizze. Eigentum von Fräulein Kuß in Heilbronn.

In den sieben Jahren, die Feuerbach in München, Antwerpen, Paris und Karlsruhe zubrachte, scheint er sich ganz auf die Oeltechnik beschränkt zu haben. Venedig ergab zum ersten Male eine Fülle von Handzeichnungen, die leider später vom Künstler selbst fast alle vernichtet wurden. Erhalten davon ist eine besonders schöne Naturstudie:

108. Lebensgroßer Studienkopf zur Poesie, Kreide auf braunem Papier. Eigentum des Herrn A. O. Meyer in Berlin.
109. Poesie. Entwurf zu Nr. 87. Gez. Æ. 1855. h. 0,42. br. 0,25. Geöltes braunes Tonpapier. Durch Vermächtnis des Grafen v. Schack Eigentum der k. Pinakothek in München.
110. Konzert. Frau mit Mandoline; Mann mit einer Gamba; ein Zuhörer. h. 0,455. br. 0,31. Geöltes braunes Papier. Durch Vermächtnis des Grafen v. Schack Eigentum der k. Pinakothek in München. (Handzeichnungskabinet).

Florenz. 1856.

111. Madonna mit dem Kinde. Kreidezeichnung auf weißem Papier, nach der Marmorgruppe des Michel Angelo in der Mediceerkapelle in Florenz. h. 0,50. br. 0,32. Im Besitze des Herrn Generalmusikdirektors H. Levi in München.

Rom. 1856—1873.

1856.

112. **Kleine Amazonenschlacht.** h. 0,56. br. 0,65. Ovalbild. Eigentum des Großherzogs v. Oldenburg.
113—122. **Zehn kleine Ovalbilder,** h. 0,24. br. 0,31. Größtenteils verschollen. Vorhanden sind:
Badende Nymphen. Besitzer Herr Generalmusikdirektor H. Levi in München.
Diana mit Nymphen. Im Besitze des Herrn Eduard Cohen, Malers in Wiesbaden.
Dem Gegenstand nach bekannt:
Aussetzung Moses.
123. **Bildnis des Kupferstechers Julius Allgeyer.** Kniestück mit beiden Händen. h. 1,00. br. 0,74. Besitzer Herr Kunsthändler Gurlitt in Berlin.

1857.

124. **Büßende Magdalena.** Kopie nach Carlo Dolce in der Galerie Colonna in Rom. Besitzer unbekannt.

125. **Bildnis der kleinen Gianetta Neri** mit Federhut, im Grünen. Vermutlich im Besitze der Familie in Rom.

126. **Männliches Bildnis.** Kniestück mit beiden Händen. h. 1,00. br. 0,74. Derselbe wie Nr. 111. Im Besitze des Herrn Generalmusikdirektors H. Levi in München.

127. **Weiblicher Studienkopf** mit schwarzem Schleier. Lebensgroß, mit einer Hand. Im Besitze des Herrn Dr. Stiebel in Frankfurt a. M.*)

1858.

128. **Dante, mit edlen Frauen.** h. 1,55. br. 2,77. Durch Schenkung des Großherzogs Eigentum der Gemäldegalerie in Karlsruhe.

129. **Der sterbende Dante,** mit der Vision: Beatrice im Glorienschein. h. 1,00. br. 0,75. Besitzer Herr Wesendonk in Berlin.

130. **Kinderständchen.** Erste Darstellung. Jetzt Eigentum des Leipziger städtischen Museums. h. 1,00. br. 2,00.

131. **Große Landschaftsstudie** aus der Villa Borghese in Rom. Höhenformat. In den Nummern 205, 206 und 288 verwertet. Verbleib nicht bekannt.

132. **Terrainstudie** aus den Thermen des Caracalla in Rom. Im Besitze des Herrn Professors Reinhold Begas in Berlin.

Die Jahre 1857 und 1858 waren besonders fruchtbar an

Handzeichnungen.

133. **Poesie.** Sitzende Gestalt, zu ihren Füßen eine geflügelte Putte, in die Saiten einer Mandoline greifend. Gezeichnet A. Feuerbach. 1857. h. 0,57. br. 0,31. Kreide auf blaugrauem Tonpapier mit weiß erhöhten Lichtern. Durch Vermächtnis des Grafen v. Schack Eigentum der k. Pinakothek in München. (Handzeichnungskabinet.)

134. **Badende Kinder.** Gezeichnet A. Feuerbach. 58. Entwurf zu Nr. 262. br. 0,585. h. 0,290. Kreide auf gelblichem Tonpapier mit weiß erhöhten Lichtern. Durch Vermächtnis des Grafen v. Schack Eigentum der k. Pinakothek in München. (Handzeichnungskabinet).

135. **Balgende Buben.** Entwurf zu Nr. 204. Gezeichnet A. Feuerbach 58. br. 0,575. h. 0,310. Kreide auf graublauem Tonpapier, mit weiß erhöhten Lichtern. Durch Vermächtnis des Grafen v. Schack Eigentum der k. Pinakothek in München.

136. **Der sterbende Dante und seine Tochter Beatrice.** h. 0,55. br. 0,55. Naturstudie zu dem Bilde Nr. 126. Kopf des Dante befindet sich, etwas größer, gesondert auf dem Blatte. Im Besitze von Frau Professor Rosalie Braun, geb. Artaria in München.

137. **Kopf des Dante.** Kreidezeichnung. Verbleib unbekannt.

138. **Ariost mit edlen Frauen lustwandelnd.** Kreidezeichnung, auf Grund welcher die Bestellung des Dantebildes erfolgte. Verbleib nicht bekannt.

*) Im „Vermächtnis" Feuerbachs, 3. Aufl. S. 227, wird unter Nr. 335 des Verzeichnisses versucht, obigen Studienkopf mit Nr. 234 des gegenwärtigen Verzeichnisses, einem Portraitbilde des Iphigienienmodells Nanna, zu identifizieren. Diese Annahme ist unhaltbar, da Feuerbach Nanna erst im Jahre 1860 kennen lernte.

139. **Madonna mit dem Kinde.** Kreidezeichnung auf braunem Tonpapier. Besitzer Herr Geh. Rat Prof. Holtzmann in Straßburg.

140. **Madonna mit dem Kinde.** Stiftzeichnung auf gelblichem Papier. Im Besitze des Herrn Ministerialdirektors v. Bürkel in München.

141. **Junge Frau in italienischer Volkstracht,** mit einem nur in leichten Linien angedeuteten stehenden Kinde auf den Knieen. Zur Linken in Umrissen eine Madonnenstatue. Kreidezeichnung n. d. Natur auf Tonpapier mit erhöhten Lichtern. gez. Æ. h. 0,36. br. 0,24. Besitzer Herr Kaufmann Traumann in Mannheim.*)

142. **Kinderständchen.** Erster Entwurf zu Nr. 206. Zeichnung in schwarzer Kreide auf Tonpapier. h. 0.30. br. 0,60. Im Besitze von Frau Professor Isabella Springer in Leipzig.

143. **Römisches Mädchen,** sitzend, nach rechts gewandt; ganze Figur. Bleistift auf grauem Tonpapier. Gezeichnet A. Feuerbach. Rom. Jan. 1858. h. 0,36. br. 0,26. Im Besitze des Herrn F. Otto in Halle.**)

144. **Kinder, dem Bad entsteigend.** Stift auf blauem Tonpapier. h. 0,14. br. 0,10. Im Besitze des Herrn F. Otto in Halle.

145. **Mutter mit Kindern an einem Springbrunnen.** Kreidezeichnung auf Tonpapier, mit erhöhten Lichtern. Besitzer Herr Kommerzienrat Flinsch in Berlin.

146. **Nymphe am Quell.** Kreidezeichnung auf Tonpapier. Eigentum der National-Galerie in Berlin.

In das Jahr 1858 gehören ihrer Entstehung nach fast sämtliche **Kinderstudien** Feuerbachs. Bis jetzt ermittelt sind:

147. **Knabe, ganze Figur, Rückenansicht.** Kreidezeichnung auf Tonpapier, mit erhöhten Lichtern. Im Besitze der kgl. Pinakothek in München.

148. **Knabe, einen Apfel in der Hand haltend.** Desgleichen.

149. **Knabe, übersteigend, Rückenansicht.** Desgleichen.

150. **Knabe, Vorderansicht** mit ausgestreckten Armen. Desgleichen.

151. **Knabe, auf ein Tamburin sich stützend.** Desgleichen.

152. **Knabe, Mandoline spielend.** Desgleichen.

153. **Kind mit einer Mandoline.** Desgleichen.

154. **Kinderkopf, Vorderansicht.** Desgleichen.

155. **Händestudien.** (Zur Dresdener Madonna). Desgleichen.

156. **detto.**

157. **Knabe, vorgebeugt,** den linken Fuß auf einen Pfeiler stützend. Zieht sich einen Dorn aus der Zehe. Eigentum des kgl. Kupferstichkabinets in Dresden.

158. **Kinderkopf, nach rechts schauend.** Kreide auf braunem Tonpapier. Desgleichen.

159. **Kinderkopf, nach rechts gewendet.** Desgleichen.

160. **Kinderkopf, Vorderansicht.** Desgleichen.

161. **Kinderkopf, nach links aufschauend.** Desgleichen.

162. **Hockender Knabe,** den rechten Arm und Finger ausstreckend. Strohpapier, Kreide und Buntstift. Im Besitze der National-Galerie in Berlin.

---

*) Diese Nummer ist im Vermächtnis (3. Aufl. S. 223, Nr. 336 des Gemäldeverzeichnisses) vermutungsweise in einen inneren Zusammenhang mit Nr. 268 dieses Verzeichnisses gebracht; (dort Nr. 147). Diese Vermutung erweist sich bei Kenntnis beider Arbeiten nicht zutreffend.

**) Die Aechtheit des Blattes wird angezweifelt. Keine sonstige Arbeit Feuerbachs trägt neben der Jahreszahl das Datum des Monats der Entstehung.

163. **Bekränzter Knabe,** lauschend, mit der linken Hand einen Vorhang hebend. Desgleichen.
164. **Knabe, Vorderansicht.** Das rechte Knie etwas gebogen. Kreide auf braunem Papier. Im Besitze von Frau Dr. Heydenreich in Ansbach.
165. **Sitzender Knabe und Kindergruppe.** Kreide und Buntstift auf Tonpapier. Besitzer Herr Kunsthändler Meyer in Berlin.
166. **Knabe, im Laufe umschauend.** Desgleichen.
167. **Knabe, ein Laken ziehend.** Kreide und Buntstift auf Tonpapier. Besitzer Herr Alexander Flinsch in Berlin.
168. **Kauernder Knabe,** nach links gewendet. Kreide auf Tonpapier mit weiß erhöhten Lichtern. Bez. *A.* h. 0,25. br. 0,22. Besitzer Herr F. Otto in Halle.
169. **Knabe, sich anlehnend.** Kreide und Buntstift auf Tonpapier. Besitzer Herr A. O. Meyer in Hamburg.
170. **Bekränztes Kind.** Der Kopf wiederholt. Stift auf braunem Papier. h. 0,15. br. 0,15. Besitzer Herr F. Otto in Halle.
171. **Knabe, Vorderansicht.** Desgleichen.
172. **Knabe, nachsinnend.** Besitzer Herr E. Freund in Berlin.
173—180. **Acht Kinderköpfchen.** Kreide auf blauem Tonpapier. Im Besitze des Herrn Generalmusikdirektors H. Levi in München.
181—184. **Vier Kinder mit Mandolinen.** Von Frau Feuerbach an nicht genannte Freunde verschenkt.
185. **Kindergruppe.** Im Besitze von Frau Amtmann Eckart, geb. Eiseulohr in Baden-Baden.
186. **Nacktes Kind, Rückenansicht.** Eigentum von Frau Rosa v. Gerold in Wien.
187. **Knieender Knabe, bekränzt.** Rückenfigur. Kreide auf Tonpapier. Im Besitze des kgl. Kupferstichkabinets in Dresden.
188. **Friesartige Miniaturstudie nach nackten Kindern.** Eigentum von Frau Ochs, geb. Schlenker in Frankfurt a. M.
189. **Kopf eines jungen Mädchens,** Kreidezeichnung. Besitzer Herr Generalmusikdirektor Levi in München.
190—193. **Drei Kinderscenen.** Stiftzeichnungen auf weißen Oktavblättern. Besitzer Herr Graf v. Oriola in Büdesheim bei Frankfurt a. M.
194. **Kinderstudie.** Im Besitze des Herrn Kommerzienrats Flinsch in Berlin.
195—199. **Sechs Kinderstudien.** Eigentum des Herrn Majors v. Heyl in Darmstadt.
200. **Handstudien und musikalische Instrumente.** Eigentum der kgl. Pinakothek in München.
201. **Schwebende Kindergestalt.** Rotstift. Im Besitze der k. k. Akademie in Wien.

1859.

202. **Weibliches Bildnis,** Kniestück mit beiden Händen. h. 1,00. br. 0,75. Besitzer Herr Dr. Stiebel in Frankfurt a. M.
203. **Kinder an einem Springbrunnen.** h. 1,29. br. 0,87. Eigentum des Gutsbesitzers Herrn Ferdinand Reiß in Karlsruhe.
204. **Kinder am Wasser.** Gegenstück zum Vorigen. Gleiche Größe. Besitzer Derselbe.
205. **Zweites Kinderständchen.** h. 1,06. br. 2,12. Im Besitze des Herrn Barons v. Harder in Mannheim.
206. **Balgende Buben.** Gegenstück zum Vorigen. Gleiche Größe. Eigentum des Kunstvereins in St. Gallen.
207. **Studienkopf eines Kindes.** Im Besitze der Erben von Frau Feuerbach.

An Handzeichnungen gehören in die Jahre 1858 und 1859 ferner noch folgende Studien u. d. N.:

208. Baumstudie. Im Besitze des Herrn Majors v. Heyl in Darmstadt.
209. Park-Allee, auf Tonpapier mit erhöhten Lichtern. Im Besitze des Großherzogs von Oldenburg.
210. Römische Campagna. Besitzer der Nämliche.
211. Detto. Besitzer der Nämliche.
212. Detto. Besitzer der Nämliche.
213. Sabinerberge. Besitzer der Nämliche.
214. Der Monte Cavo. Eigentum der kgl. Pinakothek in München.
215. Der Nemisee. Desgleichen.
216. Baumgruppe bei Olevano. Desgleichen.
217. Römische Campagna, von Genzano aus gesehen. Desgleichen.
218. Cypressengruppe. Eigentum der National-Galerie in Berlin.
219. Der See von Nemi. Im Besitze des Herrn Grafen v. Oriola in Büdesheim bei Frankfurt a. M.
220. Römische Campagna. Besitzer der Nämliche.

1860.

221. **Madonna mit dem Christuskinde,** umgeben von musizierenden Kindern. h. 0,63. br. 0,52. Eigentum der kgl. Gemälde-Galerie in Dresden.
Studien zu diesem Bilde die Nummern 145—148, 150—151.
222. **Weiblicher Studienkopf.** Profilbildnis der Nanna. h. 0,76. br. 0,64. Im Besitze des Großherzogs von Baden, auf Schloß Mainau.
223. **Nymphe, musizierende Kinder belauschend.** h. 1,12. br. 0,98. Durch Schenkung der Familie Thurneisen Eigentum des Museums in Basel.
224. **Campagnolen an einem offenen Feuer.** Im Besitze des Malers Herrn Gerhardt in Düsseldorf.
In diesem Jahre malte Feuerbach während seines Aufenthaltes in Heidelberg
225—226. **Zwei weibliche Bildnisse,** Schwestern, Brustbilder in Lebensgröße. Im Besitze von Frau Rosalie Braun, geb. Artaria in München.
227. Gastmahl des Platon. Erster Entwurf. Wahrscheinlich identisch mit Nr. 269.
228. Studienkopf zur Madonna. Kreide auf braunem Tonpapier. Gezeichnet Æ. h. 0,385. br. 0,305. Vermächtnis des Grafen von Schack an die kgl. Pinakothek in München.
229. Iphigenie. Erster Entwurf auf braunem Tonpapier, mit Farbenangabe. Besitzer Herr A. E. Freund in Berlin.

1861.

230. **Weiblicher Studienkopf.** h. 0,65. br. 0,54. Rückenansicht, Dreiviertelprofil. Besitzer Herr Obrist Rothpletz in Zürich.
231. **Männliches Bildnis,** des Farbenhändlers Morelli in Rom. Profilbild in Oval. Im Besitze der Erben von Frau Feuerbach.
232. **Weiblicher Studienkopf,** Profilbild. In weißem Gewand. h. 0,68. br. 0,52. Besitzer Herr Universitätsprofessor Hofrat Hilger in München.

233. **Weibliches Bildnis, Nanna.** Kniestück in perlgrauem Gewand. Profilbild mit beiden Händen. h. 1,30. br. 0,95. Besitzer Herr Feidels in Frankfurt a. M.*)
234. **Weiblicher Studienkopf,** Brustbild mit Hand. Verlorenes Profil, die linke Hand in das braune Obergewand fassend. Studie zur Iphigenie. h. 0,73. br. 0,53. Besitzer Herr Minister Eisenlohr in Karlsruhe.

1862.

235. **Garten des Arioſt.** h. 1,05. br. 1,53. Besitzer Herr Graf von Schack.
236. **Bildnis einer Römerin.** h. 1,00. br. 0,81. Kniestück mit Hand. Besitzer der Nämliche.
237. **Lucretia.** Kniestück mit beiden Händen. h. 1,00. br. 0,81. Durch Vermächtnis von Frau Soucher an das Städelsche Institut in Frankfurt a. M. übergegangen.
238. **Iphigenie.** Erste Darstellung. Ueberlebensgröße. h. 2,05. br. 1,75. Eigentum des Herrn Dr. Konrad Fiedler in München.
239. **Pieta. Die Marien an dem Leichnam Christi.** h. 1,35. br. 2,67. Besitzer Herr Graf v. Schack in München.
240. **Bildnis der Mutter.** Lebensgroßes Brustbild. Eigentum der Frau Justizrätin Heydenreich in Ansbach.
241. Iphigenie, sitzende Gestalt; als Gewandstudie verwertet. Eigentum der National-Galerie in Berlin.
242. Iphigenie, stehend. Besitzer Herr Partikulier Günther in München.
243. Iphigenie, stehend, auf blauem Tonpapier mit Farbenandeutung. Im Besitze des Herrn Dr. Karl Neumann in Mannheim, Privatdocenten in Heidelberg.
244. Iphigenie. Besitzer Herr Major v. Heyl in Darmstadt.
245. Iphigenie. Besitzer Herr Kommerzienrat Flinsch in Berlin.
246. Iphigenie. Im Gastmahl des Platon als Vasenfigur verwertet. Besitzer Amsler und Ruthardt in Berlin.
247. Pieta. Erster Entwurf. (Aus dem Jahre 1859). Eigentum der National-Galerie in Berlin.
248. Pieta. Ausgeführterer Entwurf. Beide Kreide auf Tonpapier mit erhöhten Lichtern. Verbleib des zweiten Entwurfs nicht zu ermitteln.
249. Skizzenbuch. Erste Hälfte der 60er Jahre. Im Besitze des britischen Museums in London.

1863.

250. **Madonna mit dem Kinde.** Wiederholung des Dresdener Bildes. Besitzer Herr Graf von Schack in München.
251. **Weiblicher Studienkopf.** h. 0,74. br. 0,62. Im Besitze von Frau Helmrich in Leipzig.
252. **Weiblicher Studienkopf.** Unvollendet. Besitzer Herr Jaffé in Berlin.
253. **Madonna mit dem Kinde.** Wiederholung des Dresdener Bildes in Miniatur. Eigentum des Herrn Historienmalers Stickelberger in Basel.
254. **Weibliches Bildnis.** Im Besitze von Frau Maria Stratz in Heidelberg.

---

*) Im Bilderverzeichnis der 3. Auflage des Vermächtnisses ist angegeben: Unterschrift A. Feuerbach 1857. Dies beruht auf einem Irrtum. Das Bild ist nicht gezeichnet, auch wäre die Jahreszahl 1857 nicht zulässig, da der Künstler Nanna erst 1860 kennen lernte.

1864.

255. **Virginia,** Kniestück mit beiden Händen. Schwarzes Gewand. h. 1,18. br. 0,90. Im Besitze der kgl. Gemälde-Galerie auf Schloß Rosenstein bei Stuttgart.
256. **Francesca da Rimini.** h. 1,36. br. 1,00. Besitzer Herr Graf v. Schack in München.
257. **Francesca da Rimini.** Oelskizze. h. 0,77. br. 0,60. Im Besitze von Frau Ida v. Fleischl, geb. Lemmel in Wien.
258. **Francesca da Rimini.** Oelskizze. h. 0,76. br. 0,58. Durch Schenkung des Herrn James Emden im Besitze der städt. Kunstsammlung in Mannheim.
259. **Weiblicher Studienkopf** mit Hand. h. 0,67. br. 0,58. Besitzer Herr Generalmusikdirektor Levi in München.
260. **Nymphe, musizierende Kinder belauschend.** h. 2,00. br. 1,30. Variante von Nr. 213. Besitzer Herr Graf v. Schack in München.
261. **Romeo und Julie.** h. 1,95. br. 1,15. Im Besitze des Herrn Oberstabsarztes Solbrig in München.
262. **Badende Kinder.** h. 0,72. br. 1,48. Schackſche Galerie in München.
263. Francesca da Rimini. Gez. Æ. h. 0,385. br. 0,320. Kreide auf gelblichem Tonpapier, mit weiß erhöhten Lichtern. Durch Vermächtnis des Grafen v. Schack Eigentum der k. Pinakothek in München. (Handzeichnungskabinet).

1865.

264. **Weibliches Bildnis.** (Frau v. Nemethy aus Wien.) h. 0,75. br. 0,50. In Heidelberg gemalt. Im Besitze der Familie in Wien.
265. **Weibliches Bildnis.** (Frau Fügner aus Wien.) Ebenfalls in Heidelberg gemalt.
266. **Weiblicher Studienkopf,** lorbeerbekränzt. „Poesie" genannt. Eigentum des Freiherrn v. Heyl, Majors a. D. in Worms.
267. **Laura in der Kirche.** h. 1,60. br. 2,00. Besitzer Herr Graf v. Schack in München.
268. **Laura im Park.** h. 1,60. br. 2,00. Pendant zum Vorigen. Im Besitze der Frau Baronin v. Stieglitz in Petersburg.
269. Das Gastmahl des Platon. Erster Entwurf in Aquarell und Gouache. h. 0,65. br. 0,95. Besitzer Bildhauer Professor Kopf in Rom.
270. Hochzeit des Bacchus und der Ariadne. Aquarell und Gouache. h. 0,48. br. 0,75. Besitzer Herr Ministerialdirektor v. Bürkel in München.

1866.

271. **Hafis am Brunnen.** h. 2,36. br. 1,34. Besitzer Herr Graf v. Schack in München.
272. **Mutter mit Kindern am Brunnen.** h. 1,33. br. 1,57. Besitzer der Nämliche.
273. **Der Märchenerzähler.** Freie Wiederholung von Nr. 258. Im Besitze der Frau Hofrätin Benzino in München.
274. **Romeo und Julie.** Wiederholung von Nr. 261. Besitzer Herr Baron v. Born in Wien.
275. Entwurf zu Orpheus und Eurydike. Zeichnung. (In einem Briefe Feuerbachs aus Berlin, datiert November 1866, erwähnt.) Verbleib nicht bekannt.

1867.

276. **Ricordo di Tivoli.** h. 1,90. br. 1,30. Besitzer Herr Dr. Konrad Fiedler in München.
277. **Idylle aus Tivoli.** h. 1,90. br. 1,30. Besitzer der Nämliche.
278. **Bildnis des Fräuleins Charlotte Kestner.** Halbfigur sitzend. h. 1,98. br. 1,35. In Basel gemalt. Eigentum der Familie Merian-Burckhardt in Basel.
279. **Mädchen mit Kind am Meeresstrand.** h. 1,37. br. 1,00. Im Besitze des Herrn Hofrats Dr. Pfeiffer in Stuttgart.
280. **Mandolinenspieler,** auch Familienscene benannt. h. 1,35. br. 1,00. Besitzer Herr Fabrikant Seitz in Nürnberg.
281. **Junge Mutter mit einem stehenden Kinde auf den Knieen.** h. 0,75. br. 0,55. Entstehungszeit unsicher. Unvollendet. Eigentum des Herrn Ministerialdirektors v. Bürkel in München. (S. Nr. 138 des Verzeichnisses nebst Anmerkung.)
282. **Pieta.** Kriegsknechte führen im Vordergrunde die Leichname der Schächer hinweg. Oelskizze. h. 0,72. br. 1,47. Besitzer Herr Kunsthändler Gurlitt in Berlin.
283. **Mutter mit Kind.** Untermalung. h. 0,50. br. 0,32. Im Besitze des Herrn Kunstmalers v. Hagn in München.

1868.

284. **Ricordo di Tivoli.** Wiederholung von Nr. 276 in gleicher Größe. Besitzer Herr Graf v. Schack in München.
285. **Lesbia mit dem Vogel.** h. 0,75. br. 0,63. Besitzer Herr Dr. Lobstein in Heidelberg.
286. **Bianca Capello.** Gegenstück zum Vorigen. Beide Kniestück in derselben Größe.
287. **Weiblicher Studienkopf.** h. 0,74. br. 0,62. Profil, in weißem Gewande. Eigentümer Herr Professor Bluntschli in Zürich.
288. **Frühlingsbild.** Gartenscene. h. 1,35. br. 0,99. Im Besitze des Herrn Justizrats Heydenreich in Bayreuth.
289. **Im Frühling.** Gesangscene im Freien. h. 1,02. br. 1,99. Besitzer Herr Universitätsprofessor Haehnel in Kiel.
290. **Zwei Damen im Grünen** in modernem Kostüm. Besitzer Herr Professor Reinhold Begas in Berlin.
291. **Ständchen.** Besitzer der Nämliche.
292. **Meerstudie** von Porto d'Anzio. Eigentum des Großherzogs von Oldenburg.
293. **Meerstudie,** ebendaher. In der kgl. Residenz in München.
294. **Kleinere Meerstudie.** Desgleichen.
295. **Meerstudie,** ebendaher. h. 0,54. br. 1,00. Besitzer Herr Kupferstecher Allgeyer in München.
296. **Amazonen auf der Wolfsjagd.** Oelskizze. h. 0,58. br. 1,27. Besitzer Major Freiherr v. Heyl in Darmstadt.
297. **Italienische Landschaft.** Waldpfad mit Marmorstufen. h. 0,60. br. 0,38. Im Besitze der Erben von Frau Feuerbach.
298. **Profilkopf eines Negers.** Etwas unter Lebensgröße. Ovalbild. Verbleib unbekannt.

299. **Medea auf der Flucht,** einen Knaben an der Hand führend. h. 1,60. br. 2,65. Untermalung. Eigentum der National-Galerie in Berlin.

300. Zeichnungsentwurf zu einer Medea. h. 0,44. br. 0,95. Medea mit beiden Kindern. Besitzer Herr Lübbecken in Brieg, Schlesien.

1869.

301. **Orpheus und Eurydike in der Unterwelt.** h. 2,02. br. 1,26. Besitzer Herr Bluntschli, Professor am Polytechnikum in Zürich.

302. **Das Gastmahl des Platon.** Erste Darstellung. h. 3,20. br. 6,50. Ursprünglich im Besitze von Fräulein Marie Röhrs in Hannover. Seit 1890 Eigentum der großherzoglichen Gemälde-Galerie in Karlsruhe.

Die Studienzeichnungen zum „Gastmahl des Platon" in seiner zweimaligen Ausführung erstrecken sich über das ganze Decennium der 60er Jahre. Nachgewiesen sind:

303. Jüngling über den Tisch gebeugt. Halbfigur. Kreide mit Buntstift. Signiert Æ. Im Besitze der National-Galerie in Berlin.

304. Agathon. Wie oben.

305. Aristophanes, liegende Rückenfigur. Desgleichen.

306. Alcibiades, große Kopfstudie. Desgleichen.

307. Weiblicher Studienkopf, en face, epheubekränzt. Lebensgroß in Kreide und Buntstift auf rötlich-gelbem Tonpapier. Ebendaselbst. Im zweiten Gastmahl verwertet.

308. Sitzende Frauengestalt. Halbfigur. Gezeichnet: Æ. Ebendaselbst.

309. Sitzender Philosoph. Das linke Bein mit den Händen umspannend. Tonpapier, Kreide und Pastellstift. Eigentum der kgl. Pinakothek in München.

310. Weiblicher Akt, stehend. Desgleichen.

311. Kopfstudie zu diesem. Desgleichen.

312. Lauschender Jüngling. Halbfigur. Tonpapier, Kreide und Buntstift. Im Besitze von Amsler und Ruthardt, Kunsthändlern in Berlin.

313. Studie zu einem sich anlehnenden Manne. Desgleichen.

314. Studie zum Alcibiades. Besitzer Freiherr v. Heyl, Major a. D. in Worms.

315. Studienkopf zum Alcibiades, mit Epheu bekränzt. Graues Tonpapier, Kreide und Buntstift. Im Besitze von Fräulein Gasteiger in Prag.

1870.

316. **Medea.** h. 1,95. br. 3,95. Durch Schenkung König Ludwigs II. Eigentum der Neuen Pinakothek in München.

317. **Urteil des Paris.** h. 2,28. br. 4,40. Durch Schenkung des Herrn Otto Heinrich Schöffer aus Hamburg in Besitz der Hamburger Kunsthalle übergegangen.

318. Trionfo del Amore. Federzeichnung auf blauem Tonpapier; gez. A. Feuerbach 1870. h. 0,11. br. 0,24. Im Besitze des britischen Museums in London.

319. Hauptgruppe aus „Trionfo del Amore". Große unvollendete Aquarelle. Ebendaselbst.

320. Einzug Kaiser Maximilians in Nürnberg. Fries in Stift auf weißem Papier. Schenkung von Frau Feuerbach an das Germanische Museum in Nürnberg.

Studien zur Medea.

321. Medea, sitzend, das jüngste Kind im Schoße. Kreide auf braunem Tonpapier. Im Besitze des Großherzogs von Oldenburg.

322. Medeenstudie. Eigentum von Frau Rosa v. Gerold in Wien.

323. Die verhüllte Gestalt der Amme. Besitz des Großherzogs von Oldenburg.
324. Medea. Studie zur schlafenden Medea mit dem Dolche. h. 0,54. br. 0,35. Im Besitze von Frau Emil Hirsch in Mannheim.
325. Medea stehend, mit einem Kinde auf den Armen. Im Besitze des Großherzogs von Oldenburg.

Studien zum Urteil des Paris.

326. Paris sitzend. Kreide auf Tonpapier. Im Besitze der k. k. Akademie in Wien.
327. Venus, Rückenansicht. Desgleichen.
328. Knieende Amorette. Desgleichen.
329. Hockende Amorette. Desgleichen.

1871.

330. Entwurf zur Amazonenschlacht. Im Besitze des Herrn Majors v. Heyl in Darmstadt.
331. **Amazonenschlacht in Untermalung.** h. 1,20. br. 2,77. Eigentum der National-Galerie in Berlin.
332. **Zweite Iphigenie.** h. 1,95. br. 1,25. Eigentum der kgl. Staats-Galerie in Stuttgart.
333. **Selbstbildnis des Künstlers.** Brustbild mit einer Hand. Besitzer Herr v. Gerold in Wien.
334. **Weiblicher Studienkopf,** bekränzt. Brustbild mit Hand. Im Besitze von Frau Rosa v. Gerold in Wien.
335. **Studienkopf zur zweiten Iphigenie.** h. 0,60. br. 0,47. Besitzer Herr Dr. Lobstein in Heidelberg.
336. **Am Strande.** h. 1,95. br. 1,25. Frau mit Kind am Meeresufer. Besitzer Herr Bankdirektor Steiner in Stuttgart.
337. **Schlafende Bacchantin.** h. 1,12. br. 1,90. Besitzer Herr Kommerzienrat Stieber in Roth a. S.
338. **Medea mit dem Dolche.** h. 1,25. br. 1,90. Im Besitze des Herrn Fabrikanten Seitz in Nürnberg. Gegenstück zu Nr. 348.
339. Trunkene Bacchantin. Gouachebild. h. 0,31. br. 0,53. Besitzer Herr Universitäts-professor Hofrat Hilger in München.
340. Studienkopf eines Fauns. h. 0,45. br. 0,36. Gezeichnet F. 71. Schwarze Kreide auf rotem Tonpapier, mit Färbungen in Aquarell. Städtisches Museum in Leipzig.

1872.

341. **Mondscheinlandschaft.** h. 0,50. br. 0,62. Im Besitze von Frau Dr. Paul in Landau.
342. **Waldpartie mit Störchen am Wasser.** h. 0,50. br. 0,83. Eigentum von Frau Hofrätin Kayser in Heidelberg.
343. **Boccia spielende Kinder.** h. 0,58. br. 0,62. Im Besitze der Frau Hofrätin Kayser in Heidelberg.
344. **Badende Frauen im Wald.** h. 0,46. br. 0,36. Im Besitze des Herrn Kunstmalers Trübner in München.

345—347. **Drei Blumenstudien.** (Für das zweite Gastmahl in Heidelberg gemalt.) h. 0,56. br. 1,27.
1. **Päonien,** in der kgl. Residenz in München.
2. **Tulpen,** im Besitze von Frau Rosa v. Gerold in Wien.
3. **Rosen,** im Besitze des Herrn Justizrats Heydenreich in Bayreuth.

348. **Medea an der Urne.** h. 1,90. br. 1,25. Gegenstück zu Nr. 338.

349. **Medea. Der Kindermord.** h. 0,12. br. 0,30. Federzeichnung mit Tinte auf rotem Löschpapier. Besitzer Graf Waldemar v. Oriola in Büdesheim bei Frankfurt a. M.

1873.

350. **Das Gastmahl des Platon.** Zweite Darstellung mit gemalter Umrahmung. h. 4,00. br. 7,50. Im Besitze der National-Galerie in Berlin.

351. **Amazonenschlacht.** h. 3,78. br. 7,00. Im Jahre 1889 durch Schenkung von Frau Feuerbach in Besitz der Stadt Nürnberg übergegangen. In der Gemäldesammlung des Rathauses befindlich.

352. **Selbstbildnis des Künstlers.** Brustbild. h. 0,59. br. 0,48. Im Besitze des Herrn Justizrats Heydenreich in Bayreuth.

Die Studienzeichnungen zur Amazonenschlacht

reichen der Zeit ihrer Entstehung nach zum Teil bis in das Jahr 1858 hinauf und wurden von Feuerbach langsam und planmäßig mit jedem Jahre, bis zur Ausführung des Werkes, 1871—1873, vervollständigt. Ermittelt sind bis zur Stunde:

353—359. Sieben lebensgroße Studienköpfe, auf rötlich gelbem Tonpapier in Kreide mit einzelnen Farbtönen ausgeführt. Im Besitze der kgl. Pinakothek in München. (Sämtliche Handzeichnungen sind Schenkung König Ludwigs II.)

360. Gruppe von Amazonen. Eine verwundete Amazone wird von einer andern aufs Pferd gehoben. Gelbliches Tonpapier. Kreide mit Farbtönen. Ebendaselbst.

361. Drei reitende Amazonen. Rotes Tonpapier. Kreide mit Pastell. Wie oben.

362. Verwundete Amazone. Gelbes Strohpapier. Kreide mit weiß erhöhten Lichtern. Wie oben.*)

363. Reitende Amazone. Mit dem Schlachtbeil ausholend. Rötliches Papier. Wie oben.

364. Reitende Amazone. Rückenfigur, pfeilabschießend. Auf rötlich gelbem Tonpapier mit Pastelltönen. Wie oben.

365. Weiblicher Akt, Rückenfigur. Auf gelbbräunlichem Tonpapier. Wie oben.

366. Weiblicher Akt, liegend. Desgleichen.

367. Oberteil einer Amazone, nebst Gewandstudie. Auf rötlich braunem Tonpapier. Kreide mit Pastelltönen. Wie oben.

368. Bein und Arm einer Amazone. Auf gelbbräunlichem Tonpapier. Wie oben.

369. Oberteil eines kämpfenden Mannes, nebst Armstudie. Graues Tonpapier. Wie oben.

370. Männlicher Akt mit Lanze. Ebendaselbst.

371. Männlicher Akt, rückwärts gestürzt. Blaues Tonpapier. Wie oben.

372. Studie eines Negers, nebst Pferd- und Gewandstudie. Auf grauem Tonpapier mit Pastelltönen. Wie oben.

---

*) Alle auf gelbem Strohpapier ausgeführten Studien stammen aus dem Jahre 1858.

373. Gruppe. Mann zu Pferd, eine Amazone zu sich emporhebend. Auf blauem Tonpapier mit erhöhten Lichtern. Frühes Blatt. Nicht Naturstudie. Wie oben.
373—374. Drei männliche Akte, zwei davon Rückenansicht, nebst Studie zu einem Neger und einer Gewandstudie. Auf bläulichem Tonpapier. Kreide und Pastell. Wie oben.
375—378. Zwei Blätter Pferdestudien. Graues Tonpapier. Wie oben.
379. Zwei Gewandstudien auf gelbrotem Papier. Wie oben.
380. Umsinkende Amazone. Braungelbes Tonpapier. Im Besitze des kgl. Kupferstichkabinets in Dresden.
381. Jugendliche Amazone, ins Knie gestürzt. Gezeichnet F. Eigentum der National-Galerie in Berlin.
382. Weiblicher Studienkopf, rückwärts gebeugt. Gezeichnet F. 1871. Kreide mit Buntstift auf Tonpapier. Ebendaselbst.
383. Weiblicher Studienkopf, nach rechts gewendet. Desgleichen.
384. Liegende Amazone. Kreide auf braunem Tonpapier. Lichter erhöht. Im Besitze des Kupferstichkabinets in Dresden.
385. Weiblicher Akt, ganze Figur, den Oberkörper rückwärts beugend. Flüchtiger Entwurf in Kreide auf gelber Pappe. Im Besitze des Herrn Kunsthändlers Emil Philipp Meyer in Hamburg.
386. Studie zum Kopf des Jünglings, der verwundet aus der Schlacht getragen wird. Auf braunem Tonpapier. Im Kupferstichkabinet zu Dresden.
387. Amazone (im Bilde nicht verwertet). Ebendaselbst.
388. Stehende Amazone (im Bilde nicht verwertet). Im Besitze des Großherzogs von Oldenburg.
389—390. Zwei Amazonenstudien. Besitzer Herr Kommerzienrat Flinsch in Berlin.
391—396. Sechs Amazonenstudien. Im Besitze des Freiherrn v. Heyl in Darmstadt.

1874.

397. **Am Meere.** Moderne Frauengestalt, ganze Figur in Lebensgröße, an einen Felsen gelehnt über das Meer blickend. h. 1,90. br. 1,13. Besitzer Herr v. Harder in Mannheim.
398. **Sturz der Titanen.** Erster Entwurf zum großen Mittelbild des Deckenwerkes in der Aula der neuen Wiener k. k. Akademie der bildenden Künste. Oelskizze. h. 2,25. br. 0,90. Schenkung König Ludwigs II. an die neue Pinakothek in München.
399—402. Vier Gesamtpläne zur selben Decke. (S. Vermächtnis S. 136, Brief Feuerbachs aus Wien vom 4. Juli 1874). Vermutlich im Besitz der k. k. Akademie in Wien.

1875.

403. **Der gefesselte Prometheus mit den klagenden Okeaniden.** h. 2,20. br. 3,75. Deckengemälde in der Aula der neuen Akademie in Wien.
404. **Venus Anadyomene,** im Muschelwagen liegend, von Amoretten geleitet. h. 1,20. br. 2,26. Ebendaselbst.
405. **Uranos,** Stammvater des Titanengeschlechts, schwebend, von Genien getragen. h. 2,26. br. 1,40. Ebendaselbst.

406. **Gäa,** die Mutter der Titanen, über der Erde schwebend, von einem Genius gefolgt. Pendant zum Vorigen. Gleiche Größe. Ebendaselbst.

407. **Selbstbildnis.** Brustbild mit Hand. Durch Schenkung König Ludwigs II. Eigentum der neuen Pinakothek in München.

1876.

408. **Konzert.** Erster Entwurf; Federzeichnung mit Tinte auf einem Oktavblatt Briefpapier. Im Besitze des Grafen Waldemar v. Oriola in Büdesheim bei Frankfurt a. M.

409—412. **Vier Aquarelle,** zum Teil in Venedig, zum Teil in Heidelberg ausgeführt:

Begräbnis eines Hofnarren. Das ganze Gefolge des Sarges bildet das alte Mütterchen des Narren. Besitzer Herr A. O. Meyer in Berlin.

Tod des Pietro Aretino. Im Besitze des Großherzogs von Oldenburg.

Versuchung des heil. Antonius. Eigentum der neuen Pinakothek in München. Schenkung König Ludwigs II.

Genien, einen Fruchtkorb tragend. Besitzer Herr Rechtsanwalt Dr. Berolzheimer in Nürnberg.

1877.

413—415. **Drei Architekturstudien zum Konzertbild,** aus dem Hofe des Dogenpalastes. Aquarelle im Besitze des Herrn A. O. Meyer in Berlin.

416. Zwei Violinspielerinnen. Studie zum Konzert in Rotstift auf Tonpapier.

417. **Konzert,** zweiter Entwurf in Aquarell. H. 0,48. br. 0,36. Eigentum der großherzogl. Gemälde-Galerie in Karlsruhe.

418. **Doppelportrait.** Knabe und Mädchen im Grünen. In Nürnberg gemalt. H. 0,70. br. 0,63. Im Besitze des Rechtsanwalts Herrn Dr. Berolzheimer in Nürnberg.

419. **Selbstbildnis.** Kniestück mit Hand. Profil. Unvollendet. Im Besitze der großherzoglichen Gemälde-Galerie in Karlsruhe. H. 1,00. br. 0,70.

420. **Selbstbildnis** en face. Brustbild mit Hand. Unvollendet. Im Besitze von Frau Auguste Heydenreich, Stabsarztswittwe in Ansbach. H. 0,83. br. 0,67.

421. **Bildnis der Mutter.** Kniestück mit Hand. H. 0,70. br. 0,60. Besitzer Herr Justizrat Heydenreich in Bayreuth.

1878.

422. **Kaiser Ludwig der Bayer,** der Stadt Nürnberg Privilegien erteilend. Wandgemälde im Sitzungssaale der Handelskammer im neuen Justizgebäude. H. 2,40. br. 8,76.

423. **Weiblicher Studienkopf.** Profil. Unvollendet. Im Kaiser Ludwigsbilde verwertet. H. 0,52. br. 0,38. Im Besitze des Herrn Kunstmalers Wilhelm Trübner in München.

424. **Teilentwurf zum Kaiser Ludwigsbild,** enthaltend: Bannerträger, Kanzler, knieende Gestalt eines Patriziers und zwei Krieger. Einzige bis jetzt bekannt gewordene Vorarbeit zum Ludwigsbilde. H. 0,175. br. 0,225. Im Besitze des Herrn Grafen v. Oriola in Büdesheim bei Frankfurt.

425. **Konzert,** auch Quartett genannt. H. 2,25. br. 1,55. Nicht ganz vollendet. Durch Schenkung von Frau Feuerbach in den Besitz der National-Galerie in Berlin übergegangen.

1879.

426. **Titanensturz.** Mittelbild an der Decke des glyptischen Saales in der neuen k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien. Ovalbild. h. 8,30. br. 6,40. Letzte Arbeit Feuerbachs.

In den Kreis der Deckenbilder gehörige Entwürfe und Studien:

427. Totalansicht der Decke, mit den die Hesiod'sche Titanomachie behandelnden 9 Gemälden: 1) Sturz der Titanen, 2) der gefesselte Prometheus, 3) Uranos, 4) Gäa, 5) Venus Anadyomene, 6) Prometheus als Herdgründer, 7) Okeanos, 8) Eros und 9) Ceres. Federzeichnung mit Aquarell. Im Besitze der k. k. Akademie in Wien.
428. Studie zum blitzschleudernden Zeus. Torso. Kreide auf gelbgrauem Tonpapier. Im Besitze des Herrn Dr. Karl Neumann, Privatdocenten in Heidelberg.
429. Studie zum Poseidon. Torso. Im Besitze des britischen Museums in London.
430. Der gefesselte Prometheus. Links unten eine Handstudie. Kreide und Buntstift auf blaugrauem Tonpapier. Eigentum der National-Galerie in Berlin.
431. Venus, in der Muschel liegend, von Amoretten umschwärmt. Kreide und Buntstift auf graublauem Tonpapier. Besitzer Herr Alex. Flinsch in Berlin.
432. Lagernde Okeanide. Wie oben. Im Besitze der National-Galerie in Berlin.
433. Okeanide, von einem Triton getragen. Wie oben. Besitzer Herr Alex. Flinsch in Berlin.
434. Weiblicher Akt, stehend. Zu den Wiener Deckenbildern gehörig. Bez. *A*. 78. Rotstift. h. 0,25. br. 0,20. Besitzer Herr F. Otto in Halle.
435. Weibliche Gestalt, sitzend vorgebeugt, der Kopf auf dem rechten Arme ruhend. Im Besitze der National-Galerie in Berlin.
436. Sitzende Frau, emporblickend, ein Kind umarmend. Kreide mit Buntstift auf Tonpapier. Im Besitze derselben.
437. Schwebende Putte. Rötel auf weißem Papier. Desgleichen.
438. Weiblicher Akt, liegend. Gelbliches Tonpapier. Kreide und Buntstift. Eigentum der kgl. Pinakothek in München.
439. Putte in Rotstift. Besitzer Herr Professor Erich Schmidt in Berlin.
440. Uranos, Eigentum der k. k. Akademie in Wien.
441. Gäa. Desgleichen.
442. Okeanos. Desgleichen.
443. Eros. Desgleichen.
444. Hermes. Desgleichen.
445. Poseidon. Desgleichen.
446. Ares, ein abgeschlagenes Menschenhaupt mit ausgestrecktem Arme haltend, den Fuß auf einen Leichnam stemmend. Federzeichnung auf Briefpapier. Im Besitze des Herrn Grafen Wald. v. Oriola in Büdesheim bei Frankfurt a. M.
447. Zeus' Adler im Kampf mit einem Titanen. Federzeichnung mit Tinte auf weißem Papier. Im Besitze der Frau Kommerzienrätin Weinmann in München.
448. Hände. Drei Studien zum Titanensturz. Wie oben. Im Besitze des Herrn Musikdirektors Henschel in London.

449. Kopf eines Hundes. Studie zu Cerberus. Wie oben. Im Besitze des britischen Museums in London.
450. Meduſenhaupt. Ausgeführte Kreidezeichnung auf gelblichem Papier. Auf dem Schilde der Minerva verwertet. Verbleib unbekannt.
451. Schwebende weibliche Figur. Im Besitze von Frau Rosa v. Gerold in Wien.
452. Studie zum Poſeidon. Von derſelben Dame der Albertina in Wien geſchenkt.
453. Sitzende weibliche Geſtalt, Rückenfigur. Zum großen Titanenbilde gehörig. Entwurf auf großem weißem Karton. Dem Grafen W. v. Oriola in Büdesheim bei Frankfurt gehörig.
454. Liegende Venus in der Muſchel. Erſte Idee. Federzeichnung auf einem Oktavblatt Briefpapier. Besitzer der Nämliche.
455. Sitzende Frau, emporblickend, mit einem Kinde im Arme. Naturſtudie in Umbra. Eigentum der k. k. Akademie in Wien.
456. Prometheus als Herdgründer. Stiftzeichnung. Im Besitze derſelben.
457. Prometheus als Herdgründer. Stiftzeichnung. Im Besitze des Herrn Arnold Otto Meyer in Berlin.
458. Venus, im Muſchelwagen ſtehend. Erſte Idee zur Venus im großen Titanenbild. Federzeichnung mit Tinte auf weißem Quartblatt. Im Besitze des Herrn Dr. Pariſer in München.
459. Totalanſicht des Deckenplanes nach der Einteilung von Oberbaurat v. Hanſen, den Mythos von Apollo und Minerva behandelnd. Federzeichnung und Aquarell. Eigentum der k. k. Akademie in Wien.
460. Geburt der Athene. Rundbild. Als großer Mittelpunkt des Ganzen gedacht. Athene begrüßt vor dem verſammelten Olymp ihren von der Sonnenfahrt heimkehrenden Bruder Apollo. Federzeichnung auf weißem Papier. Im Besitze der k. Pinakothek in München.
461. Athene beſchützt den Diomedes im Kampfe. Lunette zum Mittelbild. Wie oben.
462. Athene pflanzt den Oelbaum. Desgleichen.
463. Athene lehrt die Kunſt des Webens. Desgleichen.
464. Athene ſühnt den Oreſt, die Eumeniden verſcheuchend. Desgleichen.
465. Umrißfederzeichnungen zu den Deckenbildern des Apollo- und Minervamythos. Besitzer Herr Kommerzienrat Flinſch in Berlin.
466. Apollo im Sonnenwagen mit dem Viergeſpann. Federzeichnung auf weißem Papier. Im Besitze des Herrn Grafen v. Oriola in Büdesheim bei Frankfurt a. M.
467. Juno, mit dem Pfau, auf Wolken thronend. Wie oben.
468. Aurora mit dem Viergeſpann. Darunter (davon unabhängig) eine ſchlafende Geſtalt. Wie oben.
469. Amoretten, ein Füllhorn ausſchüttend. Wie oben.
470. Apollo und Marſyas. Federzeichnung auf weißem Papier. Im Besitze von Frau Kommerzienrätin Weinmann in München.
471. Kleine Aktſtudie zum Marſyas. Bleiſtiftzeichnung. Eigentümer Herr Dr. Karl Neumann, Privatdocent in Heidelberg.
472. Olympiſche Gottheit. Federzeichnung im Besitze von Frau Dr. Eller in München.
473. Olympiſche Göttin. Desgleichen.
474. Skizze: Pallas Athene beſchützt Diomedes. Desgleichen.

475. Skizzen zum Pallas Athene-Cyklus. Federzeichnung. Im Besitze des Herrn Kunstmalers Emil Lugo in München.
476. Geburt der Pallas Athene. Erster Entwurf. Federzeichnung mit Tinte auf weißem Papier. Im Besitze des Herrn Sulger-Gebing in München.
477. Skizzen zur Figur der Pallas Athene. Federzeichnungen auf weißem Papier. Desgleichen.
478. Tänzerin mit Tamburin. Zeichnung aus später Zeit. Besitzer Herr Dr. Traube, Privatdocent an der Münchener Universität.
479. Ein Liebespaar. Zeichnung, im Besitze des Herrn Grafen v. Oriola in Büdesheim bei Frankfurt.
480. Tierstudie. Im Besitze des Herrn Majors v. Heyl in Darmstadt.
481. Tierstudie. Angorakatze, Liebling des Künstlers. Im Besitze von Frau Emma Eckart, geb. Eisenlohr, in Baden-Baden.
482. Zwei Skizzen eines sich anstemmenden Mannes. (Siehe Vermächtnis III. Aufl. Verzeichnis Nr. 237). Vermutlich zum Titanensturz gehörig. In Privatbesitz.
483. Urteil des Paris. Rundbild. Erster Entwurf. Federzeichnung auf weißem Papier. Im Besitze des Herrn Dr. Ludwig Pariser in München.
484. Skizzenbuch. Aus der zweiten Hälfte der sechziger Jahre. 20 Blätter. Im Besitze des Herrn Kupferstechers Julius Allgeyer in München.
485. **Sumpf mit Rohrgebüsch.** Rechts ein Hund, der Enten aufscheucht. Oelstudie. h. 0,60. br. 0,48. Im Besitze des Herrn F. Otto in Halle.

Verzeichnis

sämtlicher

im Kunsthandel erschienener Werke von A. Feuerbach.

Im Kunstverlag von Franz Hanfstaengl in München erschienen in Photographie:

1. Jugendliches Selbstportrait. Brustbild mit Hut. — 4.*)
2. Jugendliches Selbstbildnis. Kniestück. — 12.
3. Bestattung. Italienisches Begräbnis. — 46.
4. Hafis in der Schänke. — 53.
5. Tod des Pietro Aretino. — 74.
6. Versuchung des heiligen Antonius. — 75.
7. Amazonenschlacht. Skizze. — 112.
8. Dante mit edlen Frauen. — 128.
9. Madonna (Dresden). — 221.
10. Iphigenie am Meeresgestade. — 238.
11. Pieta. (Schacksche Galerie). — 239.
12. Weibliches Brustbild. — 259.

*) Die beigedruckte Zahl bedeutet die Nummer des Gesamtverzeichnisses von Feuerbachs Werken.

13. Romeo und Julie. — 261.
14. Ricordo di Tivoli. — 276.
15. Italienisches Mädchen. (Idylle von Tivoli). — 277.
16. Familienidylle. (Mandolinenspieler). — 280.
17. Kreuzabnahme. (Pieta) Skizze. — 282.
18. Im Frühling. 289.
19. Spielende Kinder. (Balgende Buben.) — 206.
20. Orpheus und Eurydike. — 301.
21. Medea. (Münchener Pinakothek). — 316.
22. Urteil des Paris. (Hamburg). — 317.
23. Iphigenie. (Stuttgart). — 332.
24. Ein Traum. Medea mit dem Dolch. — 338.
25. Melancholie. Medea an der Urne. — 348.
26. Frühlingsidylle. Boccia spielende Kinder. — 343.
27. Amazonenschlacht. — 351.
28. Titanensturz. (Münchener Pinakothek). — 398.
29. Prometheus und die Okeaniden. — 403.
30. Uranos. — 405.
31. Gäa. — 406.
32. Venus. — 404.
33. Musizierende Frauen. Konzert. (Berlin). — 425.
34. Bildnis der Mutter. — 421.
35. Eigenes Bildnis. — 352.
36. Des Meisters Bildnis. (Münchener Pinakothek). — 407.
37. Selbstbildnis. — 420.
38. Selbstportrait. Profil. Kniestück. (Karlsruher Galerie). — 419.
39. St. Antonius. (Münchener Handzeichnungskabinet). — 411.
40. Skizze. (Bacchische Szene?). — 39.

Ferner erschien im selben Verlag in Lichtdruck, Format 65 + 48:

33 Facsimile nach Handzeichnungen von Anselm Feuerbach.

Im Verlag für Kunst und Wissenschaft (Friedrich Bruckmann) in München erschien in Photographie:

Poesie. Studienkopf. — 266.

Im Verlag des k. Hofphotographen Joseph Albert in München:

Das Kaiser Ludwigsbild in Nürnberg. — 422.

In Dr. Eugen Alberts Verlag (Münchener Kunst- und Verlagsanstalt) aus der Galerie Schack in Heliogravüren:

1. Bildnis einer Römerin. (Nanna). — 236.
2. Pieta. — 239.
3. Francesca da Rimini. — 256.
4. Nymphenbild. — 260.
5. Hafis am Brunnen. — 271.
6. Mutter mit Kindern am Brunnen. — 272.
7. Ricordo di Tivoli. — 284. Wiederholung von Nr. 276.
8. Badende Kinder. — 262.

In Autotypie:

9. Laura in der Kirche. — 267.
10. Madonna. — 251. Wiederholung von Nr. 221.
11. Garten des Arioſt. — 235.

Im Verlag der Photographiſchen Geſellſchaft in Berlin erſchienen:

1. Gaſtmahl des Platon. Zweite Darſtellung. National-Galerie in Berlin. — 350.
2. Am Meere. — 397.

Im Verlag von Braun in Dornach in Kohledruck:

Dante mit edeln Frauen. (Karlsruher Galerie). — 128.

Im Verlag der Hofkunſtanſtalt von Kühl & Co. in Frankfurt a. M. in Photographie:

Lucretia. (Städelſches Inſtitut). — 237.

Im Verlag von M. Frankenſtein & Co. in Wien in Photographie:

Der Titanenſturz. Großes Deckengemälde in der k. k. Akademie in Wien. — 426.

Im Kommiſſionsverlag von Adolf Gutbier in Dresden in Stich:

Madonna. (Dresdener Galerie). Geſtochen von Eduard Büchel. — 221.

Im Verlag der Geſellſchaft für vervielfältigende Kunſt in Wien in Stich:

Iphigenie. (Stuttgarter Galerie). Geſtochen von K. Kräutle. — 332.

In demſelben Verlag erſchienen ferner in Radierung aus der Schackſchen Galerie:

1. Haſis am Brunnen . . . . . radiert von Krauskopf. — 271
2. Bildnis einer Römerin . . . . „ „ „ „ — 236.
3. Pieta . . . . . „ „ Raab. — 239.
4. Madonna . . . . . „ „ Krauskopf. — 250.
5. Nymphenbild . . . . . „ „ „ „ — 260.
6. Ricordo di Tivoli . . . . . „ „ Hecht. — 284.
7. Badende Kinder . . . . . „ „ Krauskopf. — 262.

Namen-Verzeichnis.

Alartz 130
Albert, Eugen 427
Albert, Joseph 346 427
Allgeyer 408 418 426
Amsler u. Ruthardt 416 419
Andrea del Sarto 236
Angelina 153
Arnsperger 408
Artaria s. Braun.

Bach, J. S. 386
Bandel, Eduard v. 49 407
Beethoven 33 229 326 397
Begas, Reinhold 141 144 176 193 232 412 418
Beuckgießer 104 409
Bendemann 41
Benzino 203 217 417
Berkholz, v. 103 409
Berlepsch, v. 88 409
Bernini 385.
Berolzheimer 333
Bluntschli 243 251 305 322 407 418 419
Böcklin, Arnold 140 141 142 143 144 176 193 222 387 388 389 390 393 397 400 404
Born, v. 212 417
Brahms 228 313 314
Braun (Artaria) 162 412 415
Braun (Dornach) 428
Braun (Rom) 135
Brombacher 410
Bruckmann 427
Brunotti, Lucia 238 243 335
Büchel, Eduard 175 428
Bürkel, v. 103 286 357 410 413 417 418
Burger, J. 150
Burnitz 72.

Cardwell 174
Carstens 56
Cohen, Eduard 411
Cornelius, Peter v. 41 55 60 150
Correggio 362
Courbet 80 222
Couture 64 80 83 90 116 121 222
Creizenach, Theodor 117
Creuzer 23.

Deger 40 41
Delacroix 222
Devrient, Eduard 89
Dörflinger 70 408
Dolce, Carlo 140 412
Domenichino 362
Dorothea, Herzogin v. Kurland 22 23
Dürer, Albrecht 302.

Eckart, Emma 414 426
Eckermann 394
Eisenlohr, August 229 238 323 414 416 426
Eitelberger 305
Elise von der Recke, s. Recke
Ellenrieder, Maria 96
Eller, Henriette 373 408 425
Emden, James 417.

Feuerbach, Paul Johann Anselm Ritter v. 16 22 25 27
Feuerbach, Anselm, Sohn des Vorigen, Vater des Malers 17 19 22 23 24 27 38 55 68 75 76 128 299

Feuerbach, Karl 17 19
Feuerbach, Ludwig 17 20 48 368
Feuerbach, Eduard 17
Feuerbach, Friedrich 17 19
} Brüder des Vorigen
Feuerbach, Amalie, geb. Keerl, Mutter des Malers 23 25 26
Feuerbach, Henriette, geb. Heydenreich, zweite Mutter 6 7 128 172 234 280 332 361 363 365 366 368 419 421 423
Feuerbach, Emilie, Schwester des Malers 32 177 307
Fiedler, Konrad 186 235 238 239 276 416 418
Fleischl, Ida v. 203 417
Flinsch 413 414 416 422 424 425
Frankenstein 428
Freund 414 415
Friedrich, Großherzog v. Baden 90 153 157 168 169 237 409 415
Frommel 96
Fügner 417
Führich 325.
Fürst 302

Gärtner 55
Gasteiger 419
Gentz 72 85 88 409
Gerhardt 415
Gerold, Karl v. 1 300 420
Gerold, Rosa v. 300 306 317 407 414 419 420 421 424
Gluck 229
Goethe 22 177 241 326 388 392 394 397
Griepenkerl 374
Grillparzer 326
Große 92
Günther 416
Gurlitt 136 411 418
Gutbier 428.

Haehnel 247 418
Hagn, v. 64 72 418
Hammer, v. 50
Hanfstaengl 94 108 165 200 381 410 426
Hansen, v. 313 323
Harder, v. 82 97 157 409 414 422
Hasselhorst 144
Hauser 103
Hauser, Kaspar 26
Hausmann, Fried. Karl 72 73 74 84
Haydn 33 326
Hecht 407
Hecht 428
Hecker, Friedrich 54
Heine 60
Helmrich 238 416
Henneberg 72
Henschel 448
Herder 386
Heydenreich, Henriette, s. Feuerbach
Heydenreich, Christian 27
Heydenreich, Wilhelm 27
Heydenreich 333 408 411 414 416 418 421 423
Heyl, v. 238 300 414 415 417 418 419 420 422
Heyse, Paul 197
Heyse, Theodor 174 197
Hildebrandt 41
Hilger 237 408 410 411 415 416 420
Hillebrand 197
Hirsch 420
Holbein 342 396
Holtzmann 413
Holzschuher 50
Hübner 41
Hünten, v. 72
Hynais 320.

Jaffé 416
Jamnitzer 302 368
Janitschek 403
Jeidels 416
Joachim 228.

Kalkreuth, v. 176
Kanne, Jos. Arnold 19 23
Kapp 410
Kaulbach, W. v. 58 60
Kayser 407 409 411 420
Keerl, s. Feuerbach
Keller, Ferd. 271
Kestner, Charlotte 241 242 418
Kirner 96
Klinger, Max 401

Knaus 49 120
Koch 56
Köhler 41
Kolberg 142
Kopf 254 417
Kräutle 428
Krauskopf 428
Kreidel 122 166
Kühl 428
Kuß 411.

Landsberg, v. 138
Lenbach, v. 222
Leopold, Großherzog v. Baden 51
Lessing, G. Eph. 326
Lessing, Karl Friedr. 35 40 41 46 156 168 169 170 171
Levi, Hermann 50 88 105 141 228 238 407 409 410 411 412 414 417
Lindenschmitt 72
Lionardo da Vinci 236
Lobstein 244 301 418 420
Lotsch 133
Lucia, s. Brunotti
Ludwig I. v. Bayern 27 55
Ludwig II. v. Bayern 346 353 357 360 419 421 422 423
Lübbeken 419
Lübke 402
Lüder 408
Lugo, Emil 373 425
Luini 336
Lützow, Karl v. 371 374 381
Lutz 349.

Makart 305 310 321 359 393
May 409
Meder 408
Mendelssohn, Felix 48
Mengs, Rafael 28
Merian-Burckhardt 241 418
Metzeler 100
Meyer, A. O. 134 148 331 349 374 411 414 423
Meyer, E. Ph. 422
Michel Angelo 61 131 326 362 385 397 399 411
Mintrop 47
Morelli 415
Mozart 33 75 95 229 326 388 397 399
Müller, Viktor 40 41
Muther, Richard 386 387.

Nanna 162 164 184 185 186 230 236 237 412 415 416
Nemethy 417
Neri, Giaginta 144 412
Neumann, Karl 387 416 424 425
Nock, Wilhelm 229.

Obermeier 143
Ochs-Schlencker 414
Oldenburg, Großherzog v. 134 261 268 331 411 415 418 419 420
Orgeni, Aglaja
Oriola, v. 267 349 373 414 415 421 422 423 424 425 426
Otto, F. 413 424 426
Overbeck 56.

Palvi, v. 244
Pariser 425 426
Passini 141 314
Pauli 420
Pecht, Friedrich 258 362
Perugino 37
Pfeiffer 103 239 418
Phidias 298
Piloty 60 339 347 348.

Raab
Rafael 37 61 125 201 233 253 326 362 385 386 388 397 403
Rahl, Karl 61 62 304
Raupp 102 410
Recke, Elise von der 19 22
Reiß 414
Reni, Guido 362
Rethel, Alfred 40 49
Riedel 150 394
Riedinger 103 109 407 410
Ristori 261
Röhrs, Marie 259 419
Roller 87 409

Roth, Rud. 165
Rothpletz 175 197 230 237 415
Rottmann 394
Rousseau 222
Rousseau, J. J. 386
Roux, Karl 47 72
Rubikonti
Ruthardt, s. Amsler u. Ruthardt.

Sachse 320
Schack, Graf v. 119 138 186 196 197 199 200 202 204 205 206 208 209 211 212 213 214 215 216 219 220 221 222 227 231 232 236 239 250 368 372 411 412 415 416 417 418 428.
Schadow, Wilh. v. 35 41 42 45 47 56
Scheffel, Viktor v. 89 98 99 113 116 117 118 175 369 410
Scheible 409
Schellenberg 32
Schiller 397 407
Schirmer, Wilh. 41 90 92 93 120 124 132
Schlosser 23
Schmidt, Erich 424
Schöffer, O. H. 419
Schorn 60
Schrödter, Adolph 171
Schubert 229 326 399
Schumann, Klara 228
Schüßler, Markus 368
Schwanthaler 55 60
Schwind, Moritz v. 222 304
Schwörer 28 75
Seitz 235 269 418 420
Semper, Gottfried 304 313 362
Seutter 410
Seydel, Eduard 47
Seydlitz, Wold. v. 396
Shakespeare 50 177 212 386
Sohn, Karl 41 46
Solbrig 203 212 417
Soldan 411
Soucher 416
Spangenberg 72 85 86
Speidel 311
Springer 413
Steiner 241 420
Steinle 73
Stickelberger 416
Stiebel 146 179 412 414
Stieber 300 420
Stieglitz, v. 203 417
Stölzel 410
Stratz 408 416
Sulger-Gebing 373 426.

Tenschert 374
Testa, Pietro 253
Thiersch 19 59
Thurneisen 415
Tiedge 22
Tintoretto 362
Tizian 97 115 236 362 385
Traube 426
Traumann 413
Trenelle 42
Troyon 222
Trübner 101 344 409 420 423.

Ulrich, Titus 82
Umbreit 101 410.

Vautier 232
Veit 56
Veronese 362
Vieweg 17 128
Vischer, Fr. Th. 253
Vischer, Peter 302
Voß 23.

Wappers 71
Watts 399
Wedekind 151
Weinmann 102 410 424 425
Wesendonk, O. 134 412
Winter 104 409
Winterhalter 96
Wolzogen, v. 35.

Zumbusch 313.

Druck von Lorenz Ellwanger, vorm. Th. Burger, Bayreuth.

I, na